



La prensa ilustrada en España

Eliseo Trenc

► To cite this version:

| Eliseo Trenc (Dir.). La prensa ilustrada en España: Las “ Ilustraciones ” 1850-1920. Presses universitaires de la Méditerranée, 354 p., 1996, Revue IRIS, 2-905397-94-9. hal-03268990

HAL Id: hal-03268990

<https://hal.science/hal-03268990>

Submitted on 23 Jun 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La prensa ilustrada en España

Las *Ilustraciones*

1850-1920

Coloquio internacional - Rennes

IRIS

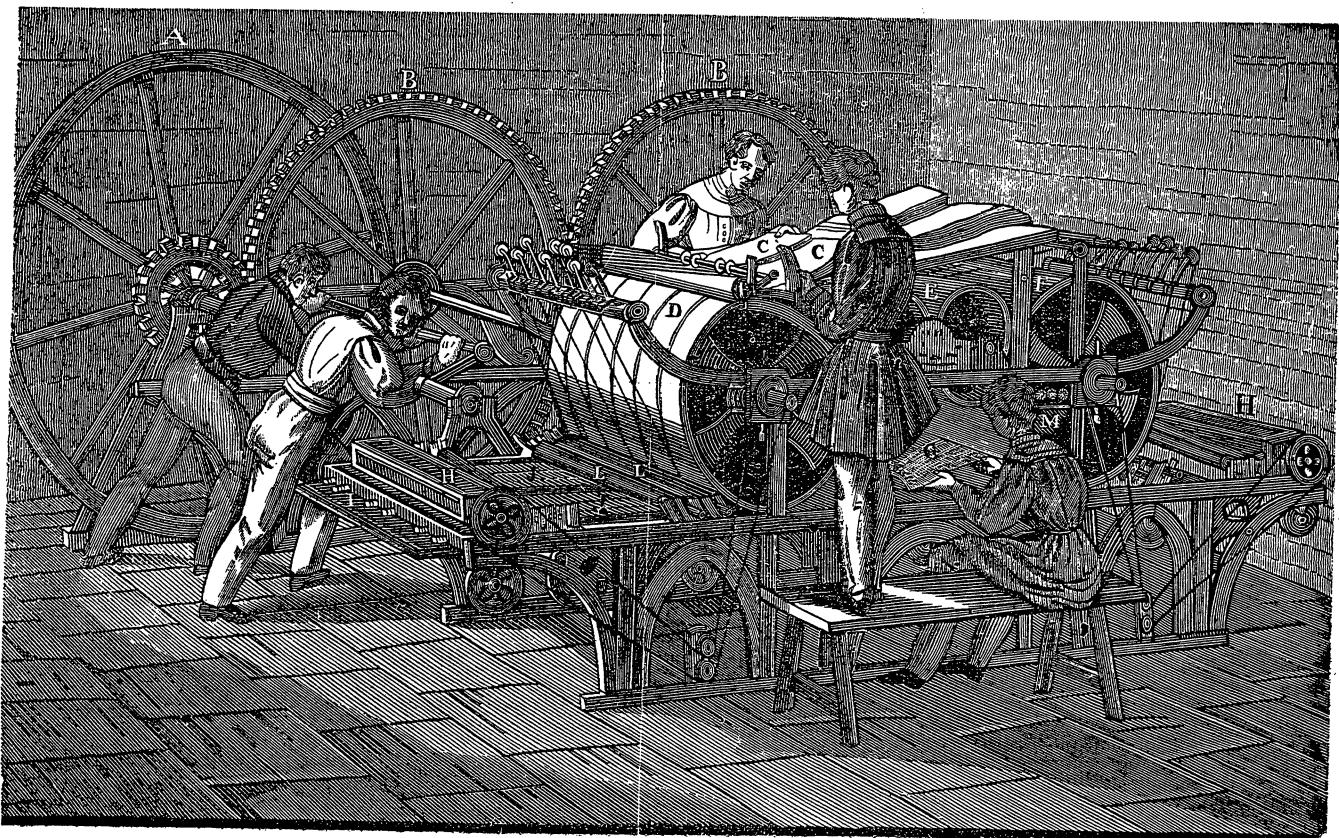
Université Paul Valéry - Montpellier
1996

Eliseo Trenc

INTRODUCCIÓN

El “Centre de Recherches sur la Presse Ibérique et latino-américaine”, (PILAR 2), de la Universidad de Rennes 2, decidió a partir del año 1988 convocar un coloquio sobre un tema poco tratado por los especialistas e investigadores de la prensa, el de la prensa ilustrada de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX, que nos pareció, a J.F. Botrel y a mí, como particularmente atractivo y nuevo. Decidimos centrar el coloquio sobre el fenómeno más importante, tanto desde el punto de vista cualitativo como cuantitativo, de esta prensa ilustrada, el de las *Ilustraciones* en una perspectiva comparatista (peso de los modelos inglés y francés). En realidad el estudio que ahora ofrecemos aborda una problemática más general que sería la función de la imagen, las relaciones entre texto e imagen en la prensa, problemática estudiada sin embargo en un período, la segunda mitad del siglo XIX, en el cual nace el fenómeno de la emergencia de la imagen como medio de información privilegiado, y en un marco geográfico, España, que corresponde a la vocación del laboratorio PILAR 2. En el estudio de las *Ilustraciones*, tema más genérico y limitado que sus estudios anteriores, *Prensa y Sociedad*, 1979, *Prensa y Público*, 1984, *Tipología de la prensa*, 1986, *El discurso de la prensa*, 1989, el laboratorio PILAR 2 ha querido conservar la pluralidad metodológica que lo caracteriza (teoría de la información, historia, semiótica, análisis textual, sociológica, historia de las artes gráficas) y seguir siendo así un lugar de encuentro y de intercambio entre las diferentes disciplinas de las ciencias humanas que contribuyen al análisis de la prensa. Como el índice de materias lo muestra claramente, hemos intentado abarcar el fenómeno de las *Ilustraciones* de la forma más completa que nos ha sido posible, recurriendo tanto a investigadores reconocidos del género en España y en Francia como a miembros del laboratorio a quienes hemos pedido trabajos muy específicos. Esperamos poder así mostrar y analizar una parte importante del sistema de representación colectiva de la España de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX, particularmente respecto a sus relaciones con Europa y América.

La realización del proyecto de investigación ha sido muy larga y accidentada. Finalmente, el coloquio “La presse illustrée en Espagne, les *Ilustraciones* 1850-1920”, pudo celebrarse en Rennes los 13, 14 y 15 de febrero de 1992, con el apoyo material y financiero de la Universidad de Rennes 2, y, por fin, sus actas ven la luz ahora gracias a la revista *Iris* de la Universidad Paul Valéry, y en particular a Gisèle Cazottes.



Cronica artística e industrial.

PRENSAS MECANICAS.

Creemos que no desagradará á nuestros lectores la lámina que ofrecemos, copiando la máquina en que se tira LA ILUSTRACION, y por medio de la cual se pueden conseguir unos 600 ejemplares por hora, trabajo que equivale próximamente al de seis prensas comunes. De este ingenioso procedimiento, invención del artista Giroudot de Paris, puede formarse una idea completa por medio de la siguiente explicación:

A. Volante que acompaña el impulso dado por los dos hombres necesarios para hacer andar la máquina, y que suaviza el movimiento.

- B. Ruedas de engrane por medio del que marchan á un mismo compás los dos cilindros D y F que á ellas se unen por los barrotes que atraviesan su eje.
- C. Pliegos en blanco colocados en el sitio en que los recibe la máquina para su impresión.
- D. Cilindro de hierro fundido que recibe el pliego en blanco C, y á cuya presión se imprime por un lado (*blanco*.)
- E. Pequeños cilindros de madera por los que se enlaza el pliego después de impreso por la primera cara (*el blanco*) (1) y pasa á
- F. Cilindro de hierro fundido, igual al cilindro D que imprime el pliego por el lado opuesto (*retiracion*), y lo despidé por el sitio G.

(1) Los pliegos van sujetos á los cilindros, por cintas que se enlanzan de unos en otros (véase la lámina.)

- G. Pliego impreso ya por ambas caras.
- H. Tinteros donde se coloca la tinta y de donde, al solo movimiento de la máquina, la toman los rodillos que en la lámina se ven cerca de dichos tinteros para distribuirla en
- I. Tablero de madera, terso y muy nivelado, donde se distribuye la tinta.
- J. Moldes donde se imprimen los pliegos por su primera cara (*el blanco*.)
- L. Rodillos que toman la tinta del tablero I, y la distribuyen en el molde.
- M. Marcador compuesto de cuatro pequeñas ruedecillas dentadas, enlazadas entre sí, que al movimiento de la máquina van marcando los pliegos que imprime, siendo de advertir que la primera de la izquierda, conforme se mira en la lámina, marca las unidades; la segunda las decenas; la tercera las centenas; y la cuarta los millares.

Prensa mecánica diseñada por Giroudot (Paris). *La Ilustración*, 1849.



La Ilustración Española y Americana, 1887. Portada de E. Rosales.

LA ILUSTRACION



PERIODICO SEMANAL DE LITERATURA, ARTES, CIENCIAS Y VIAJES.

N.º 1.—Año I.

DIRECTOR-PROPIETARIO, LUIS TASSO Y SERRA.

7 Noviembre 1880.

PRECIOS POR NÚMEROS SUELTOS:

En Barcelona 2 cuartos.
Resto de España 10 céntimos.
En el Extranjero y América fijarán el precio los Sres. Corresponsales.
Números atrasados doble precio.

ADMINISTRACION

Arco del Teatro, 21 y 23, Barcelona.

Insertense ó no se devolverán los originales.
Los anuncios en la última página á peseta la linea corta.
Se tirarán 200 ejemplares en papel superior que se venderán
á doble precio, y solo por suscripción.
No se servirá ningún pedido que no venga acompañado de su importe.

PRECIOS POR SUSCRICION AL AÑO:

En Barcelona 4 pesetas.
Resto de España 6 pesetas.
Extranjero 8 pesetas.
En América lo fijarán los Corresponsales.
Todo cambio de dirección deberá acompañarse de dos reales en sellos, para impresión de la nueva faja.

A todos nuestros colegas en la prensa, así locales como de Madrid y provincias, enviamos el mas efusivo saludo y les deseamos larga vida y toda suerte de prosperidades.

SUMARIO:

TEXTO:

Revista de Madrid, por D. Julio Nombela.—Nuestros grabados.—Un teléfono sin alambres, por Escandio.—El torrente. Apólogo, por D.ª María Josefa Massanés de González.—Lisardo el estudiante de Córdoba, novela por D. José Comas Galibern.—Charada.—Logogrifo.—Rompe Cabezas.—Geroglífico.—Anuncios.

GRABADOS:

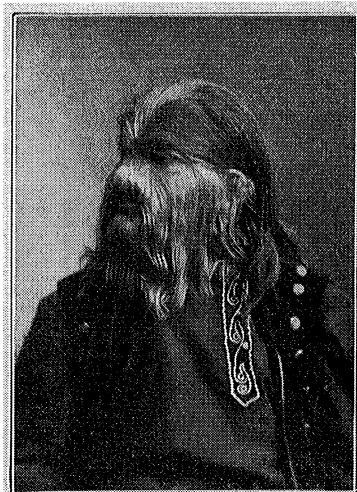
D. Luis Tasso y Goñalons † el dia 15 de mayo de 1880.
—Como se pasa la vida...—Inocencia, por Apeles Mestres.—Grabado de «Lisardo el estudiante de Córdoba.»



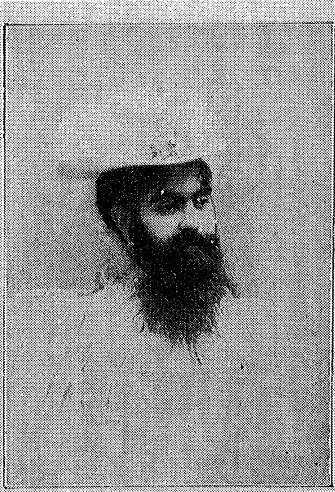
■ D. LUIS TASSO Y GOÑALONS † EL 15 DE MAYO DE 1880

EL HOMBRE
CON CARA DE PERRO
Y LA MUJER
CON BARBA

Actualmente se exhiben en el Olympia de Londres los dos fenómenos que reproducen los grabados de esta página. Jo-jo, el hombre con cara de perro, es un joven ruso de nacimiento que cuenta veinticuatro años, y tiene, aparte de su rostro canino, todos los rasgos distintivos de la raza eslavica. A pesar de su deformidad fisognómica no resulta repulsivo: su pelo es en parte castaño y en parte amarillo, existiendo una diferencia notable entre el que le cubre la cabeza y el que se extiende por su cara, pues el primero es pelo de hombre y el segundo completamente de perro. Según parece, el padre de Jo-jo presentaba la misma particularidad que su hijo.



Jo-jo, el hombre con cara de perro que se exhibe actualmente en el Olympia de Londres



MISS ANITA JONES, la mujer con barba que se exhibe actualmente en el Olympia de Londres

Miss Anita Jones, la mujer con barba, es de figura simpática, viste con elegancia, tiene bonitos ojos y su aspecto en conjunto, prescindiendo de la espesa barba y del retorcido bigote que la afean, no resulta del todo desagradable. Por lo menos, ha encontrado lo que tantas jóvenes normalmente constituidas buscan en vano: un marido. En efecto, según ella misma explicó al reporter londinense de cuyo relato tomamos los datos para esta noticia, está casada desde hace tres años y no parece que le vaya mal en el matrimonio.

¡Cuán cierto es el refrán «de gustos no hay nada escrito!»

Lo que habría que averiguar es si el hombre que le dió su mano de esposo buscaría al casarse con ella un *modus vivendi* para ganarse el pan, no con el sudor de su rostro, como Dios manda, sino con las barbas del rostro de su mujer.

AVISO A LAS SEÑORAS
EL ANGOL DE LOS
JORET HOMOLLE
CURA LOS DOLORES, REÍRDOLOS,
SUPPRESSIONES DE LOS
MENSTRUOS
FA-BRIANT 150 R. RIVOJ
PARIS
TODAS FARMACIAS Y DROGUERIAS

CARRERAS-CAZA
EMBROCACIÓN MÉRÉ de Chantilly
INDISPENSABLE PARA FORTIFICAR
LAS PIERNAS DE LOS CABALLOS
FOLLETO FRANCO MÉRÉ FARM ORLEANS

LA SAGRADA BIBLIA

EDICIÓN ILUSTRADA

á 10 cént. de peseta la entrega de 10 págs.

Jarabe Laroze

DE CORTEZAS DE NARANJAS AMARGAS

Desde hace mas de 40 años, el Jarabe Laroze se prescribe con éxito por todos los médicos para la curación de las gastritis, gastralijas, dolores y retortijones de estómago, estreñimientos rebeldes para facilitar la digestión y para regularizar todas las funciones del estómago y do los intestinos.

JARABE

al Bromuro de Potasio

DE CORTEZAS DE NARANJAS AMARGAS

Es el remedio más eficaz para combatir las enfermedades del corazón, la epilepsia, histeria, migraña, baile de S-Vito, insomnios, convulsiones y los de los niños durante la dentición; en una palabra, todas las afecciones nerviosas.

Fábrica, Especialistas: J.-P. LAROZE & Cie, 2, rue des Lions-St-Paul, à Paris.
Depósito en todas las principales Boticas y Droguerías

SIMIENTE DE LINO TARIN
Preparado especial para combatir con succeso
Los Estreñimientos, Gólicos, Bochornos y las Enfermedades del
Hígado y de la Vejiga (Existe la marca de «la Huger de 3 piernas»).
Una cucharada por la mañana y otra por la noche en
la cuarta parte de un vaso de agua ó de leche
La Cajita : 1 fr. 30

POMADA FONTAINE
Son sus efectos admirables contra el Sarro ilido, Eczema, los Sabañones, las
Almorranas, los Barros de la cara, la Inflamación de los parpadados. Caspa y
Gáldida del pelo. — Fricciones ligeras para la noche.
El Bote : 2 fr.; franco, 2 fr. 15 en sellos de correo.

JABON FONTAINE Excelente auxiliar de la
POMADA FONTAINE
La Bola : 2 fr.; franco, 2 fr. 15 en sellos de correo.
TARIN, Farmacéutico de 1ra Clase, ex-interno de los Hospitales
PARIS — 9, place de Petit-Pére, 9, y todas las farmacias

PAPEL WLINSI

Soberano remedio para la rápida curación de las Afecciones del pecho, Catarros, Mal de garganta, Bronquitis, Resfriados, Romadizos, de los Reumatismos, Dolores, Lumbaritis, etc., 30 años del mejor éxito atestiguan la eficacia de este poderoso derivativo recomendado por los primeros médicos de París.

Depósito en todas las Farmacias
PARIS, 81, Rue de Seine.

Agua Léchelle

HEMOSTATICA. — Se receta contra los flujos, la clorosis, la anemia, el apagamiento, la constipación, la fiebre, y los insomnios, tinge los espurios de sangre, los catarrros, la disenteria, etc. Da nueva vida a la sangre y anima todos los órganos. El doctor HEURTELoup, médico de los hospitales de París, ha comprobado la propriedad de este medicamento en miles de casos de fluxos uterinos y hemorragias en la hemorragia tuberculosa. — Depósito GENERAL: Rue St-Honoré, 165, en París.

Jarabe de Digital de LABELONYE
Empleado con el mejor éxito contra las diversas
Afecciones del Corazón, Hydropesias, Tosis nerviosas;
Bronquitis, Asma, etc.
El mas eficaz de los Feruginosos contra la
Anemia, Clorosis, Empobrecimiento de la Sangre, Debilidad, etc.
Grageas al Lactato de Hierro de GÉLIS & CONTE
Aprobadas por la Academia de Medicina de París.
Ergotina y Grageas de ERGOTINA BONJEAN
Medalla de Oro de la Sociedad de Farmacia de París
LABELONYE y Cie, 99, Calle de Aboukir, París, y en todas las farmacias.

PILDORAS DE DEHAUT
no titubean en purgarse, cuando lo necesitan. No temer el asco ni el cansancio, porque, contra lo que sucede con los demás purgantes, no causan malestar sino cuando se toman con bocanadas de alimentos y bebidas fortificantes, como si vino, el café, el té. Cada una escoge, para purgarse, la hora y la comida que más le convienen, según sus ocupaciones. Como el causan que la purga ocasiona queda completamente anulada por el efecto de la buena alimentación empleada, uno se decide fácilmente a volver a empesar cuantas veces sea necesario.

ENFERMEDADES DEL ESTOMAGO
Pepsina Boudault
Aprobada por la ACADEMIA DE MEDICINA
PREMIO DEL INSTITUTO AL D'CORVART, EN 1856
Medalla en las Exposiciones Internacionales de
PARIS - LYON - Viena - PHILADELPHIA - PARIS
1867 1870 1876 1876 1876
en especial con el mayor éxito en las
DISPEPSIAS
GASTRITIS - GASTRALIJAS
DIGESTION LENTAS Y PENOSAS
FALTA DE APETITO
Y OTROS DOLORDES DE LA DIGESTION
BAJO LA FORMA DE
ELIXIR - de PEPSINA BOUDAULT
VINO - de PEPSINA BOUDAULT
POLVOS - de PEPSINA BOUDAULT
PARIS, Pharmacie COLLAS, 8, rue Dauphine
y en las principales farmacias.

PATE ÉPILATOIRE DUSSE

instruye hasta las RAICES el VELLO del rostro de las damas (Barba, Bigote, etc.), sin ningún peligro para el cutis. 50 Años de Éxito, y miles de testimonios garantizan la eficacia de esta preparación. Se vende en cajas, para la barba, y en 1/2 onzas para el bigote ligero. Para los brazos, empírese el PILIVORE DUSSE, 1, rue J.-J. Rousseau, París.

Antecedentes y difusión

Cecilio Alonso

ANTECEDENTES DE LAS *ILUSTRACIONES*

La materia de mi intervención habría sido merecedora de un coloquio previo, tanto por su amplitud como por la circunstancia de que “magazines”, periódicos pioneros y universales contienen el germen del periodismo gráfico maduro que suponen las “Ilustraciones” durante la segunda mitad del XIX. Como no ha sido así, debo comenzar confesando la dificultad actual para establecer una satisfactoria visión de conjunto. Para una primera orientación resulta indispensable acudir a los consabidos repertorios de Hartzenbusch (1894) y Le Gentil (1909), a los índices analíticos que Simón Díaz y otros prepararon de algunas de estas revistas, amén de la obligada consulta de algunos textos elaborados en el campo de la historia del arte (Bozal, 1979, 1982, 1988 ; Gallego, 1979 ; Bastida de la Calle, 1991). Pero está por acometer todavía una catalogación suficiente y una descriptiva precisa que nos permitan conocer mejor tanto los aspectos formales de cada publicación como sus circunstancias económicas y editoriales con objeto de ensayar una segura tipología de los “magazines” españoles (¿por qué no *magacenes*, voz en desuso pero que podría venir como anillo al dedo para nombrar este género de periódicos?). A falta de todo ello será difícil sustraerse a algunos tópicos inevitables, al esquematismo y a la unilateralidad en nuestras apreciaciones.

Dos son, a mi entender, los factores básicos que condicionan la retórica de los prospectos y declaraciones de los periódicos que vamos a estudiar (con el límite cronológico de 1849, fecha que podríamos considerar de la implantación efectiva del género “Ilustraciones” entendido como periodismo gráfico de actualidad en España). Por un lado, la necesidad de ampliar un mercado nacional de la información enriqueciendo el código lingüístico nacional con el recurso de códigos icónicos universalizadores, modernizados por los nuevos tratamientos técnico-artísticos de la xilografía y la litografía. Por otra parte, el desarrollo de la revolución industrial y el ritmo de perfeccionamiento tecnológico de la imprenta española. Ritmo que evidencia un apreciable retraso en relación con otros países europeos, como Inglaterra o Francia, y que se manifiesta en el grado de capitalización de la industria tipográfica, en la difusión de la estereotipia o de las prensas de retiración (estampación a doble cara) y sobre todo en la utilización del vapor como fuerza motriz.

1. Fuentes

Las fuentes primarias de nuestro estudio constituyen un *corpus* extenso, disperso e irregular, heterogéneo por su diversa periodicidad o por la desigual distribución del espacio destinado a los grabados, que se organiza en un doble plano de relaciones : a) en su dependencia de los modelos extranjeros, y b) en la formación de nuevos sistemas nacionales o regionales para consumo interno español. Hay, por tanto, magacenes activos y pasivos,

generadores, transmisores o meros receptores de información. Como es de suponer, predomina la difusión radial con centro en Madrid, aunque no habremos de ignorar la aparición de algunos núcleos periféricos de acusada personalidad en Barcelona y Valencia. Los modelos extranjeros, declarados o no, suelen ser *Penny Magazine*, *Saturday Magazine*, *Blackwood Magazine*, *Edimburg Review*, *Quaterly Review*, *British and Foreing Review*, entre los británicos, o *Magasin Pittoresque*, *Musée des Familles*, *La Semaine*, *Revue de Paris* o *Revue de Dimanche*, entre las francesas. Con mayor o menor grado de dependencia, las fuentes españolas constituyen una red de productos y subproductos que se suceden, sustituyen y superponen sometidos a leyes de mercado en ciclos breves de supervivencia (entre seis y cuarenta y dos meses), con las únicas excepciones de *Semanario Pintoresco Español* (veintiún años) y *Museo de las Familias* (veintiocho años) que, en ningún caso, pueden parangonarse con la superior duración de sus modelos ultrapirenaicos.

Por razones de disponibilidad he debido limitarme a una reducida selección de fuentes, entre las que se encuentran las publicaciones más relevantes junto a otras menos conocidas :

EL INSTRUCTOR [I]. Londres, 1834-1841. ALMACEN PINTORESCO O EL INSTRUCTOR [AP]. Cadiz, 1834-1835. EL ARTISTA [EA]. Madrid, 1835. SEMANARIO PINTORESCO ESPAÑOL. Lectura de las Familias. Enciclopedia popular.[SPE] Madrid, 1836-1857. OBSERVATORIO PINTORESCO [OP]. Periódico de literatura y bellas artes. Madrid, 1837. EL PANORAMA. [EP]. Madrid, 1838-1842. EL MUSEO DE FAMILIAS [EMDF.] Barcelona, 1838-1841. MUSEO DE LAS FAMILIAS. Lecturas agradables e instructivas [MDLF] Madrid, 1843-1870. EL FÉNIX. Semanario valenciano de literatura, artes, historia, teatro, etc.[EF] (Desde 5-10-1845 : Periódico Universal, Literario y Pintoresco). Valencia, 1844-1848. EL SIGLO PINTORESCO. Periódico universal, ameno e instructivo al alcance de todas las clases [ESIP]. Madrid, 1845-1847. LA ILUSTRACIÓN. Periódico Universal [ILU]. Madrid, 1849-1857.

Una superficial ojeada comparativa evidencia el desfase cronológico entre la aparición de los primeros magacenes españoles y la de sus precedentes europeos, no corregido sino incluso ligeramente incrementado con referencia a las “ilustraciones” :

1832 1833 1834 1835 1836 ... 1842 1843 1845 1846 1847 1848 1849												
G. Bretaña	PM	I	ILN									
	SM											
Francia	MP		ILL									
	MF											
España	AP	SPE										ILU

PM = Penny Magazine. - SM =Saturday Magazine. - I = El Instructor (en castellano).
 MP = Magasin Pittoresque. - MF= Musée des Familles. - AP = Almacén Pintoresco. -
 SPE= Semanario Pintoresco Español. - ILN = The Illustrated London News. - ILL = L'Illustration.
 ILU = La Ilustración

Los dos años que median entre la salida de *The Penny Magazine* y el balbuceante pionero gaditano *Almacén Pintoresco* (cuatro si tomamos la más sólida referencia del

Semanario Pintoresco Español) se habían convertido ¿contra toda lógica? en siete entre la aparición de *The Illustrated London News* (1842) y *La Ilustración. Periódico Universal*, de Angel Fernández de los Ríos, que vio la luz el 3 de marzo de 1849. A primera vista parece que el modelo de *prensa ilustrada pintoresca* se asimiló en España con más prontitud que el de la *prensa ilustrada de actualidad* propuesto por las “Ilustraciones”, pese a que — mediados los años cuarenta — parecía prácticamente resuelto el problema de la falta de artistas (o artesanos) xilogravistas que justificaba el retraso en cantidad y calidad de planchas originales durante el decenio anterior. ¿Hemos de suponer una desaceleración simple en la demanda — o en la curiosidad — del público español coincidiendo con el inicio de la década moderada? ¿O será más bien que el mayor progreso industrial europeo actúa como factor de colonizador tecnológico-cultural que aumenta las diferencias en el ritmo de desarrollo por razones de coyuntura económica? Habrá que explicar este desfase. Y habrá que hacerlo, según creo, investigando las circunstancias de la industria tipográfica española en el período 1830-1868, tanto en el aspecto tecnológico como en el de la iniciativa empresarial, capitalización, captación de mercados y voluntad de inserción en los circuitos europeos distribuidores de información.

Entre las fuentes mencionadas algo habría que decir de *El Instructor o Repertorio de Historia, Bellas Letras y Artes*, primer magacín en lengua castellana, publicado en Londres por Ackermann, con periodicidad mensual entre 1834 y 1841. Su proyección en Ultramar y en el interior de la península, particularmente en la Andalucía litoral (Gibraltar, Cádiz, Málaga) y la dependencia de sus textos y grabados declarada por publicaciones tan dispares como el modesto *Almacén Pintoresco o El Instructor* (1834) o el brillante *Semanario Pintoresco Español* (1836), confiere a este olvidado periódico especial significado como puente entre los “magazines” europeos y las primeras publicaciones pintorescas peninsulares. Fue redactado sucesivamente por J. de Alcalá — que alardeaba de su experiencia americana — y desde 1840 por Angel de Villalobos, catedrático de literatura española en el King's College, que mantuvo buenas relaciones con Mesonero, Lista y Fernando Corradi, quienes llegaron a facilitarle originales para su revista. A través de *El Instructor* se hicieron accesibles al público español grabados británicos de Jackson, Whimper, Darrington, etc., cuyas copias politipadas en origen o imitadas por grabadores hispanos circularon profusamente por diversos periódicos de la península hasta muy avanzado el decenio de los cuarenta. *El Instructor* difundió la serie de *Cartones de Rafael*, grabados por Jackson, procedente de *The Penny Magazine* (1833), y más tarde divulgados en España por *Semanario Pintoresco*. Su carácter enciclopédico permitía escasas concesiones al gusto romántico, más patente en algunos grabados paisajísticos y representaciones dinámicas de la naturaleza que en los textos literarios. Predominaban los asuntos económicos, sociológicos, estadísticos y — ¡cómo no! — técnicos e industriales. El porcentaje de páginas ilustradas se mantuvo muy equilibrado en torno al treinta por ciento del espacio, y entre sus grabados se dio cabida a algunos motivos de actualidad, preferentemente de carácter catastrófico — incendios, terremotos, naufragios... —. Su estudio monográfico en profundidad me parece de interés prioritario para profundizar en el conocimiento del período.

2. Definiciones y límites cronológicos y sociales de los magacenes españoles.

La más antigua definición que encontramos (*AP*, 1834) es de carácter acumulativo : 'almacenes donde todo tiene cabida, lo antiguo o moderno, lo inmediato o remoto', con el fin de **interesar y distraer** para después **instruir sin violentar**. Mesonero en el prospecto de *SPE* (1836), definía los modelos británicos que le servían de referencia a partir de cuatro notas : **apoliticismo, instrucción, variedad y baratura**. "Escribimos para toda clase de lectores y para toda clase de fortunas; pretendemos instruir a los unos, recrear a los otros, y ser accesibles a todos... Los almacenes pintorescos pueden considerarse como el compendio de la Europa científica y literaria en el siglo actual". La adopción del grabado en madera estaba ligado necesariamente a tan ambicioso proyecto.

Observatorio Pintoresco (1837), de Angel Gálvez y Basilio S. Castellanos, resumía los rasgos autodefinidores contenidos en los prospectos-oferta de los primeros magacenes españoles resaltando el múltiple propósito de **consagrarse a difundir las luces, dirigir la opinión pública o fomentar las artes y ser útiles y amenos**. No obstante los primeros resultados habrían defraudado a los lectores que sólo encontraban en ellos "*fastidio e insipidez*". El fracaso de muchas publicaciones ilustradas españolas en su fase inicial no radicaba en la falta de gusto del pueblo español por la lectura, sino en el excesivo precio de varios periódicos, en la falta de interés de los contenidos y en el incumplimiento de lo ofrecido. Consecuentemente el *Observatorio* se autodefinía como un medio **al alcance de todas las clases** de la sociedad por su **módico precio** y por su **utilidad, interés y amenidad**. Y pese a que en la práctica sus editores hicieron un esfuerzo por conciliar baratura con gusto artístico, incluyendo litografías y mejorando la calidad de impresión, tampoco este periódico se consolidó más allá de unos pocos meses. Muestra evidente de que el éxito estaba más que en la estricta calidad técnica del proyecto, en la variedad y sostenimiento de la oferta, con mejoras progresivas apreciables y un contenido equilibrado de enciclopedismo, literatura y pintoresquismo — como propugnaba *SPE*, prefigurando el funcionamiento de los medios de comunicación en la inminente sociedad de masas —.

El Museo de Familias, magacén barcelonés de Bergnes de las Casas (1838), por lo general más atento que otros periódicos madrileños a los intereses de una sociedad industrializada, se autodefinía afirmando su voluntad de poner al alcance del **pueblo** los adelantos que habían hecho las ciencias "*ilustrándole en orden a sus verdaderos intereses, rectificando sus ideas equivocadas, y contribuyendo a su emancipación intelectual*". Algo de moderna contradicción se advina en esta triple pretensión de ilustrar, dirigir y liberar a un pueblo que en Bergnes respondía a un concepto nada restrictivo y un tanto caótico : pueblo "*no solamente es el jornalero que en los días festivos puede dedicar algunas horas a la lectura de nuestro MUSEO*" sino también el muchacho aprendiz, la soltera, la casada, la madre de familia, el comerciante, el labrador, el soldado, el artesano, el marino y "*sobre todo la niñez, cuya activa inteligencia está pidiendo a todas horas alimento sano y sabroso que forme su corazón y entendimiento*".(*EMDF*, 1838, Prólogo)

Vocación universal, didactismo y fe en la instrucción, optimismo social y, por debajo de todo ello la ineludible necesidad de rentabilizar la empresa, son los ingredientes de estas y otras definiciones programáticas, que deben ser analizadas con atención.

Otros criterios de definición, seguramente más objetivos, podrían derivarse de los contenidos (rúbricas y secciones) de estos periódicos, según el cuadro adjunto, no exhaustivo, basado en el examen de las fuentes citadas (1834-1848) :

RÚBRICAS DE PERIÓDICOS ILUSTRADOS HASTA 1850

	I	SPE	EMDF	EP	MDLF	ESIP	EF
ACTUALIDAD							
-album				*			
-correo						*	
-crónica		*				*	*
-modas		*		*			*
-movimiento político	*						
-revista		*				*	
-sucesos contemporáneos		*					
-teatro		*	*				*
-toros							*
AGRICULTURA	*		*	*			
ARQUEOLOGÍA/ANTIGÜEDADES		*	*	*		*	*
ARTE MILITAR		*				*	
ASTRONOMÍA				*			
BELLAS ARTES		*	*	*		*	*
BIBLIOGRAFÍA				*		*	*
BIOGRAFÍA	*	*	*	*		*	*
CARICATURAS		*		*		*	
CAUSAS/CRÍMENES CÉLEBRES					*		
CIENCIAS		*	*			*	
COMUNICACIONES	*						
COSTUMBRES	*	*	*	*	*	*	*
CREENCIAS		*			*	*	
EDUCACIÓN				*			*
ECONOMÍA POLÍTICA			*	*			
ESPAÑA ARSTÍSTICA	*					*	
ESPAÑA PINTORESCA		*				*	
ESTADÍSTICA	*						
FILOSOFÍA			*			*	
FISIOLOGÍA			*				
GEOGRAFÍA FÍSICA	*	*		*	*		
HISTORIA	*	*	*	*	*	*	*
HISTORIA NATURAL	*	*	*	*	*	*	
INDUSTRIA/COMERCIO	*	*	*	*	*	*	*
JEROGLÍFICOS							*
LITERATURA	*	*	*	*	*	*	*
MARINA			*				
MEDICINA		*	*				
MISCELÁNEA	*	*	*				*
MONUMENTOS		*	*			*	
MORAL		*		*			
PAISAJES	*		*	*			
POLÍTICA			*				
VIAJES	*	*	*	*	*	*	*

Como puede observarse la mayor parte de los magacenes tienden a la miscelánea enciclopédica con particular coincidencia en asuntos histórico-biográficos, costumbristas, literarios, geográfico-cosmológicos e industriales. También puede apreciarse la mayor riqueza y diversidad de rúbricas de *SPE*, frente al reputado modelo que suponía *MDLF* de Mellado, cuyas entregas mensuales se hallaban más próximas al mercado del folletín con mayor especialización en asuntos artísticos y novelescos. Las rúbricas más comunes (**Bellas Artes, Biografía, Costumbres, Geografía y viajes, Historia, Historia Natural, Industria, Literatura, Monumentos y Paisajes**) van habitualmente ilustradas.

De hecho la información de actualidad escasea tanto en los textos como en los grabados. Progresivamente se facilitan imágenes de algunos sucesos catastróficos, ciertos acontecimientos políticos excepcionales (coronación de la Reina Victoria, bodas de Isabel II y de su hermana Luisa Fernanda...) y — sobre todo — información visual de espectáculos teatrales y, en menor medida, circenses e hípicos.

Las materias reseñadas, unidas a un tratamiento autosatisfactorio de la acción renovadora atribuida a la sociedad liberal, razonablemente confiado en las perspectivas de progreso y moderadamente compatible con las ensoñaciones de un romanticismo conservador, constituyen los límites en que convendría situar la definición del género de los periódicos pintorescos.

Queda, por tanto, como rasgo distintivo entre magacenes e ilustraciones el mayor tratamiento gráfico de la actualidad (ilustración activa, dinámica) por parte de éstas últimas, sin perjuicio de que durante una larga fase de adaptación (1849-1869) sobreviva el gusto por lo pintoresco estático que lastra en cierto modo las nuevas exigencias de la actualidad informativa.

Con tales premisas, y como hipótesis de trabajo, intentaremos esbozar una definición amplia y revisable de la materia de nuestro estudio : *grosso modo*, son precedentes de *La Ilustración Española y Americana* — nuestro referente básico en esta ocasión — todas aquellas publicaciones de diverso formato y periodicidad (semanal, decenal, quincenal, mensual) aparecidas entre 1834 y 1868 que, respondiendo a la conveniencia capitalista de ampliar el mercado del papel y de la lectura y haciendo uso de nuevos medios de reproducción técnica de imágenes, introducen en sus páginas una proporción variable de grabados xilográficos, estereotipias o — en menor medida — litografías (siempre en razón de su baratura y alto rendimiento reproductivo) como explicación visual de sus contenidos divulgativos (miscelánea técnico-científica, histórica, geográfica, etnográfica o literaria), con progresiva atención — o no — a asuntos de estricta actualidad. En conjunto tales publicaciones contribuyen a configurar la fase inicial de acercamiento y apropiación de la realidad característicos de la sociedad de masas. El grabado informativo comienza siendo una copia tosca y restrictiva del referente histórico ; copia que, sin embargo, acaba imponiéndose como medio fetichista de acceso a los objetos (con frecuencia físicamente inalcanzables) que acaban sustituidos por su reproducción a plena satisfacción del consumidor. Su fugacidad y fungibilidad, habida cuenta del soporte periódico en que aparecen, quedan neutralizadas por su fácil reproductibilidad y por el carácter del medio

seriado, colecciónable y por tanto fructífero. (Esta nota de **colecciónable** me parece fundamental, pues crea dependencia en el lector/suscriptor, que no se conforma con adquirir números sueltos sino que desea completar la serie, lo que motiva reimpresiones y limita rendimientos imprevistos en el negocio, pues el editor debe programarlo por anualidades.)

Este tipo de grabado precede por muy poco a la fotografía y, tras un período de interrelación — ya en la época de las “Ilustraciones” — sus funciones terminarán siendo ventajosamente absorbidas por la nueva técnica, circunstancia que confiere a los periódicos pintorescos un temprano “sabor de época”, una sensación de efímero papel en el proceso de modernización de los medios de comunicación, devorados por la inexorable ley de sustitución y superposición que los rige en nombre del progreso tecnológico y de la rentabilidad. Imágenes transportables, reducidas a mercancía, con muy escaso margen para la creatividad artística, modifican la percepción sensorial del público, abren nuevas vías de representación mental y de ideologización sutil a unos lectores que, presionados por el estímulo iconográfico, forjaban nuevos modos de autodefinición nacional o regional, étnica, social o cultural, al tiempo que se situaban ante el mundo y el saber contemporáneos de una manera superficial y utilitaria, mediatizada — como es obvio — por los intereses mercantilistas de los sectores sociales hegemónicos.

En el proceso de aclimatación del periodismo gráfico en España antes de *La Ilustración Española y Americana* podrían distinguirse dos fases :

a) **1834-1849**, que vendría a coincidir en líneas generales con la vigencia natural de la sensibilidad romántica, en los años más activos del idealismo revolucionario burgués. Además de magacenes y revistas pintorescas convendría estudiar en esta fase la actualidad gráfica contenida en otras publicaciones difundidas por el sistema de entregas, como algunas *Vidas militares y políticas* profusamente ilustradas con escenas de la guerra carlista que vienen a ser un importante precedente y sucedáneo de la información gráfica de actualidad, tan remisa en los periódicos pintorescos.

b) **1849-1869**, que vendría a cubrir una etapa de lenta progresión hacia el realismo (paralela a la evolución de la literatura) marcada por el asentamiento del moderantismo en la dirección y control de la sociedad española. Aquí también habría que considerar publicaciones como las *Crónicas* de la Guerra de África o de la Campaña de Italia que tuvieron su punto culminante hacia 1859-60.

Dentro de la primera fase en la que predomina la **información gráfica inactual** cabría apuntar la hipótesis de que los magacenes españoles tienen dos momentos de brillantez : el que yo denominaría **artesanal (1839-1843)** cuando el gusto y la autoexigencia artística chocan todavía con la precariedad de los medios tipográficos, que coincide con los años más sugestivos de *SPE*, y el de la implantación **industrial (1845-1849)** en el que proliferan talleres de grabadores que no sólo se ocupan de la ilustración de periódicos sino también de novelas, folletines y libros históricos, con mayores medios y perfección técnica en las reproducciones pero también mayor impersonalidad en unos grabados que aspiraban ya a la objetividad fotográfica.

3. Tipología.

Podríamos establecer una tipología de los magacenes españoles de acuerdo con diversos criterios :

a) **Por su precio y calidad tipográfica.** Hay dos líneas de suerte muy diversa : la abierta por *El Artista* en 1835, que prefiere el uso de la litografía al del grabado xilográfico, destinada al fracaso por su elevado precio, y la encabezada por *SPE (1836)* basada en la idea de “vender mucho para vender barato” y viceversa, llamada a alcanzar un público más extenso, y a un relativo éxito que —con todo — no le permitió sobrepasar en sus mejores momentos los seis mil suscriptores. Algunas tentativas de conciliar ambas tendencias (*OP o EF*) no se vieron recompensadas por el público.

Las tarifas de abono nos permiten un primer acercamiento a la economía de estas publicaciones. Los editores solían matizar precios ofreciendo suscripciones conjuntas a varios periódicos de la misma empresa, o bien acordándolas por meses, trimestres, semestres o anualidades. El precio variaba si el ejemplar se recogía personalmente en la administración, si se entregaba directamente en el domicilio del suscriptor mediante repartidores o si había de remitirse — mediante el ordinario o por correo — fuera de la localidad de origen (provincias, Europa o Ultramar). También se podían producir elevaciones del costo de la suscripción entre un ocho y un veinte por ciento si ésta se hacía por medio de un corresponsal librero en lugar de abonarse mediante libranza directa sin gastos para el editor. (Vid. *La Ilustración*, 1849. p.328 y *SPE*, 1849, p.392.). Alguno de éstos había, como Francisco de P. Mellado, que ofrecía “promociones” con bonificación hasta de un cincuenta por ciento efectivo y establecía “indemnizaciones” a los suscriptores consistentes en obras de su fondo editorial por un montante del treinta por ciento del precio del abono. (Vid. *La Semana*, 1849). Antes de 1850 no era habitual que se anunciara la venta de números sueltos. Algunas empresas precarias calculaban la tirada exclusivamente sobre la suscripción sin correr riesgos, lo que indica la escasa capitalización de las mismas. Cuando aumentaba de manera imprevista la demanda, ya avanzado el período de suscripción, se incrementaba la tirada procediendo a reeditar los números agotados para completar las colecciones. Así lo hicieron, por ejemplo, Mesonero Romanos en *SPE* reimprimiendo en 1840 (Imprenta de Omaña) por lo menos siete meses agotados del tomo tercero correspondiente a 1838, y Fernández de los Ríos con los primeros números de *La Ilustración*, de los que llegó a estampar hasta tres ediciones, modificadas por razones de ajuste tipográfico, en distintas imprentas (I, 1849. p.352). En momentos favorables los editores de publicaciones ya acreditadas se atrevían a imprimir por encima de la suscripción ofreciendo este excedente al público en colecciones anuales encuadradas.

Los precios nominales de abono no ofrecen oscilaciones sustanciales entre los diversos periódicos, ni tampoco a lo largo del período. La pauta marcada por *SPE* (cuatro reales mes) sólo fue rebajada por los madrileños *Museo de las Familias* y *El Siglo Pintoresco* pero ofreciendo menor número de páginas por tomo, por lo que su extrema baratura (tres reales mes) resultaba engañosa. Algo más caros eran los magacenes provincianos, con desigual proporción entre precio y calidad del producto : cinco reales era precio desorbitado para el

modestísimo y rudimentario *Almacén Pintoresco*, donde se publicaron los más toscos ensayos litográficos de la prensa ilustrada española, pero en cambio era precio muy razonable para las exquisiteces tipográficas de *El Fénix*, impreso en Valencia por Monfort, que compaginó litografía y xilografía. Los cuatro o cinco reales que costaba en Barcelona cada cuadernito suelto de *El Museo de Familias* de Bergnes estaban generosamente compensados por la apretadísima impresión de 64 páginas en 4º, equivalente a las 32 páginas en folio menor que daba cada mes SPE por el mismo precio, aunque el espacio destinado a grabados no fuera tan amplio como en éste. La gran excepción en este equilibrio de precios fue — como es notorio — *El Artista* cuyo coste de treinta reales mensuales lo convertía en artículo prohibitivo para el lector medio. Por esta causa y por su especialización artístico-literaria no debe ser considerado como un auténtico magacén ; sin embargo, por su repercusión en los orígenes de la prensa ilustrada española me parece imprescindible en cualquier estudio de conjunto. En todo caso parece difícil saber quién financiaba *El Artista* si nos atenemos a la veleidad de su suscripción de la que se quejaban los editores en su nota de despedida : "aquellos pedantes que se suscriben por varios ejemplares y luego no pagan más que uno" (III, p.159). La inconstancia de los suscriptores desesperaba a Fernández de los Ríos todavía en 1853, aunque aquéllos no carecieran de motivos de insatisfacción si comparaban un magacén español con otros extranjeros de calidad muy superior y precios inferiores en un cuarenta por ciento. Los editores españoles sublimaban sus frustraciones mercantiles con altisonantes declaraciones de altruismo y amor a la cultura. Según ellos, sus frecuentes fracasos eran la mejor prueba de que no les guiaba el ánimo de lucro : su negocio no era especulativo sino patriótico. No faltó quien presentara sus inversiones en bienes de equipo como generosos obsequios a los suscriptores a cuya fidelidad apelaban en justa correspondencia. Estas lamentaciones en algunos casos fueron puro formulismo publicitario que seguramente escondía sabrosos rendimientos económicos (casos de Mellado o del propio Fernández de los Ríos). Convendría desvelar mediante investigaciones en fuentes archivísticas algunos de los secretos empresariales de estos editores para ir poniendo las cosas en su sitio.

Los datos de que dispongo sobre número de suscriptores son muy pocos y dispersos. Apenas puedo decir que *El Museo de Familias* alcanzó los tres mil abonados, según Olives Canals (1947), y que la serie incompleta para el *Semanario Pintoresco* (Fuentes : Mesonero, 1841 y Fernández de los Ríos, 1855) es la siguiente :

1841:	2.000
1843:	3.000
1846:	462
1848:	5.480

Cifras inseguras con las que entra en contradicción el propio Mesonero (1880) cuando, con probable exageración, insinúa en sus *Memorias* que el *Semanario* había alcanzado bajo su dirección (es decir antes de 1843) los cinco mil suscriptores.

En relación con los magacenes, la primera *Ilustración* (1849) ofrecía doble cantidad de papel y cuadruplicaba la superficie grabada de cada número por seis reales mensuales, sólo

un tercio más de lo que costaba la suscripción al *SPE*. Cabe sospechar que el nuevo modelo de periodismo gráfico de actualidad presuponía una mejora en la capacidad adquisitiva del lector medio — premisa indispensable para la aparición de un nuevo público — y un cambio cualitativo en sus hábitos de consumo informativo, sin olvidar que el incremento de la reproducción de imágenes impresas anunciaba la progresiva uniformidad interclasista del gusto visual, donde alta y baja cultura acabarían fundiéndose.

b) **Por su formato.** La mayor parte de los magacenes españoles adoptaron con ligeras variantes el formato de los modelos franceses (*Magasin Pittoresque* 255x152mm. o *Musée des familles* 233x150, medidas de caja). Así : *SPE* (253x161), *OP* (245x152), *MDLF* (222x150), *ESIP* (232x153). Más reducidos eran *EP* (172x114) o *EMDF* (210x136 mm.). Y otros algo mayores como *EF* (288x181). El considerable aumento de tamaño de las “ilustraciones” constituye un importante rasgo diferencial entre ambos tipos de periódico: *La Ilustración* (1849) media 362x237mm.

c) **Por el alcance informativo de su contenido gráfico.** Mesonero en el prospecto de *SPE* (1836) había hablado del furor literario pintoresco para definir el interés del público por la serie de publicaciones derivadas de *Magasin Pittoresque* en Francia. Con mayor perspectiva, al filo del medio siglo, Angel Fernández de los Ríos (*ESIP*, 1847, p. 1-2) distinguía dos modelos europeos de periódicos ilustrados : a) los **pintorescos-literarios** desde 1832 a 1842, y b) los **pintorescos medio políticos medio literarios, titulados universales**, a partir de 1842, aplicados casi exclusivamente a consignar los **sucesos contemporáneos** por medio de una **combinación del texto con el grabado**. La primera fórmula había contado en España con el afortunado ensayo de *SPE*, valiéndose en un principio de clisés extranjeros, pero cuyos imitadores por lo general no habían logrado más “*que dar una triste idea del estado de la literatura y del arte tipográfico en nuestro país*”. En su opinión no habían contado con los medios necesarios para salir airoso unos a causa de la **estrechez y mezquindad del objeto** que se proponían, otros por **falta de una redacción bien organizada**, los más por alimentarse en gran parte de **traducciones**, y casi todos por luchar con la preocupación, que por mucho tiempo habían causado en los ánimos **los trastornos políticos españoles**. El segundo modelo hasta entonces no había conseguido el éxito, porque — según Fernández de los Ríos — en 1847 publicaciones semejantes todavía no eran posibles en España. Su explicación de tal retraso resulta muy indicativo del estado de ánimo empresarial por aquellas fechas :

Están muy recientes nuestras **profundas escisiones políticas** para que los lectores se avengan a ver narrados los hecho sin que halaguen al partido respectivo de cada uno : además, para llenar cumplidamente el vasto pensamiento de consignar todos los sucesos de actualidad con la pluma y el buril, preciso es dar a la publicación unas **dimensiones gigantescas**; indispensable que **aparezca con cortos intervalos** para que las materias no carezcan de interés ; y como consecuencia de estas condiciones que exigen enormes gastos, hágese asimismo necesario que el **precio de abono sea considerable e inmenso** el

número de suscriptores. En España ni el estado de las fortunas permite periódicos caros, ni los lectores de los de literatura son nunca respectivamente tan numerosos como en el extranjero.

Quien así se expresaba estaba llamado dos años más tarde a emprender la aventura de editar la primera “ilustración” española. ¿Había cambiado en tan corto tiempo la coyuntura desfavorable? ¿Se habían disipado los resentimientos políticos? ¿Se habían superado las carencias técnicas en la industria tipográfica? ¿Había mejorado la comercialización de los grabados españoles? ¿Se había operado un cambio radical en “el estado de las fortunas” de los hipotéticos lectores? Hallar respuesta a estas interrogantes requiere un grado de información superior al que yo poseo en estos momentos, pero me parecen fundamentales al señalar los objetivos de una investigación sobre esta materia.

d) **Por las connotaciones** contenidas en los títulos y subtítulos de estos periódicos. Pueden ser : **nocionales** (*instructores, almacenes, repertorios, encyclopedias*) ; **visuales** — las más abundantes y características — (*observatorios, panoramas, museos, pintorescos, revistas*); **temporales** (*semanarios, siglos*) ; relativas al **tipo de público** que se pretendía captar (*familias, popular, universal* — también alusivas a la amplitud del contenido —), o de carácter mítico, **prometeico/regeneracionista** (*El Fénix*). Veáse una muestra de distribución cronológica en el siguiente cuadro :

	1834 I	1835 AP	1836 EA	1836 SPE	1837 OP	1838 EP	1843 EMDF	MDLF	1845 EF	1849 ESIP	ILU
Instructor/instrucción	*	*							*		
Repertorio	*										
Historia	*										
Bellas letras/Literatura	*								*		
Artes/artista	*		*			*					
Almacén		*									
Pintoresco		*		*	*				*	*	
Semanario/semana			*								
Español			*								
Lecturas			*								
Familia			*				*	*			
Observatorio				*							
Panorama					*						
Periódico					*				*	*	*
Museo						*	*				
Revista						*					
Fénix								*			
Siglo									*		
Universal							*		*	*	*
Enciclopedia			*								
Popular				*							
Ilustración/ilustrado										*	

I = El Instructor. AP = Almacén Pintoresco. EA = El Artista. OP = Observatorio Pintoresco. EP = El Panorama. EMDF = El Museo de familias. MDLF = Museo de las Familias. EF = El Fénix. ESIP = El Siglo Pintoresco. ILU = La Ilustración.

Como puede apreciarse el denominador *pintoresco* es el más abundante y persiste durante mucho tiempo después de 1849, tanto en periódicos enciclopédicos como de actualidad. También es significativa la fluctuación en el alcance de la nota *universal*, ambivalente entre la variedad del contenido y la de los lectores. Adoptada muy pronto por Bergnes de las Casas (1840) que subtitula *Revista Universal su EMDF* sugiriendo la aprehensión de la complejidad del mundo desde la intimidad del hogar burgués, suele expresar en diverso grado de frustración propuestas globalizadoras de conocimientos varios en *EF o ESIP*. Esta última publicación añade una explícita alusión a la integración del público (*al alcance de todas las clases*, reza el subtítulo) y ensaya una definición de lo universal por oposición a lo español de *SPE*, sin apreciable reflejo práctico en sus páginas intensamente nacionalizadas (*ESIP*, 1847, p.2). En cuanto a los rasgos temporalizadores —*periódico, semanario, semana, siglo...*— resultan irrelevantes para la distinción de estos medios por ser también comunes a otros géneros de la prensa. En cambio llama la atención el escaso éxito de *almacén* como traducción literal de *magazine* o *magasin*, sólo presente en el modesto y madrugador *AP* (1834) anunciado como *cajón de sastre*, y en alguna tímida referencia de Mesonero en el *Prospecto de SPE* (1836). A la sombra del orden enciclopédico y de la unidad de pensamiento subyace cierta prevención hacia el término *almacén* entendido como colección desordenada y caprichosa (*ESIP*, 1845, p.2). A partir de 1849 apenas se generan lexías novedosas en las denominaciones de estos periódicos. Los componentes de las cabeceras parecen ya establecidos en la fase anterior, aunque ahora la palabra *ilustración* pasará a ser la base de la mayor parte de las combinaciones.

El análisis detenido de las presentaciones y avisos habituales al comienzo o fin de cada tomo nos permitiría valorar un rico tesoro de intenciones y autodefiniciones con ribetes metafóricos. La *forma pintoresca* de que hablaba Mesonero en 1836 se tranfigura metonímicamente en feliz combinación de la *pluma* que describe y *el lápiz o buril*, que imitan tipos y paisajes. Navarro Villoslada lo expresaría con mayor sutileza como *la reunión de los dos grandes elementos de la bibliografía moderna : la imprenta — lenguaje del entendimiento — y el grabado — lenguaje de los sentidos —*, guiados por el afán de fijar los grandes sucesos de la época, *reproducéndolos y propagándolos con el esplendor que prestan las bellas artes a las producciones de la prensa*, con el último objetivo filosófico de relativizar los valores y luchar contra el tiempo haciendo perdurar las imágenes (*ESIP*, 1845, p.2). O en la brillante síntesis de Fernández de los Ríos, *estudios adornados de brillantes atavíos, lecciones explicadas en lenguaje inteligible a todos, rodeadas de accesorios que les presten amenidad* (*ESIP*, 1847, p.1). Conciencia, en suma, de estar sirviendo a la historiografía del futuro como fuente visual privilegiada que se afirma con el sostén de *La Ilustración*.

esa revista semanal, que recorre cada seis días con sus lectores el universo, presentándoles no sólo la relación de cuantos sucesos notables ocurren en el mundo, sino también la representación material de ellos , que número a número aspira a ser con el tiempo una crónica escrita y dibujada, un archivo en el cual se perpetúen los sucesos, en el doble interés del texto y de las láminas. (*ILU*, 1855, p. 1).

4. Grabados y grabadores

Es de interés primordial para el objeto de esta investigación el documentar con el mayor detalle los problemas relativos a la formación técnica de los grabadores (xilógrafos y litógrafos), así como las circunstancias de su progresiva inserción en el peculiar mercado de trabajo que abría la prensa gráfica y la ilustración de libros y folletines durante el quinto decenio del siglo. Convendría fijar los principales grupos de grabadores que cubren diversas etapas del desarrollo de su actividad y cómo se generaliza y consolida la orientación del oficio en detrimento de otros planteamientos más artísticos. Cuánto cobraban, qué relación mantenían con los dibujantes — cuando no eran ellos mismos — y con los estampadores de sus trabajos, cuál era exactamente su intervención en el retoque o calco de los clíses importados... No menos interesante sería reconstruir la trayectoria de cada núcleo o escuela de grabadores, la proyección de sus miembros más destacados en el periodismo gráfico mediante la cuidadosa catalogación de su obra : por ejemplo, el grupo pionero madrileño de los Madrazo, Marqueré, Lameyer, Alejandro Ferrán, Félix Batanero o Calixto Ortega en *EA*, *SPE*, y *OP*; los Torner, José Gaspar y Jaime Batlle que ilustran *EMDF* en Barcelona, o Agustín Traver y Francisco Blasco que encabezan el grupo valenciano de *EF*. Y por encima de todos ellos, llenando con su aliento renovador y su infatigable actividad la citada década, Vicente Castelló que adquirió prestigio con sus demostraciones públicas de grabado en el Liceo Artístico y Literario de Madrid (algunas de ellas reproducidas en láminas fuera de texto en *EP*, I, 1838), revitalizó el *SPE* contribuyendo decisivamente a sus años de mayor originalidad entre 1839 y 1841, colaboró con Mellado en el lanzamiento de *MDLF* (1843) y fundó en 1845 *ESIP* y *La Semana Pintoresca* asociado a Baltasar González, con la pretensión de potenciar el trabajo de su propio taller de grabado, antes de ser nombrado regente de la Calcografía de la Imprenta Nacional (1848). Su obra gráfica en las revistas que estudiamos significó la superación del mimetismo xilográfico de los primeros momentos y contribuyó a consolidar en cantidad la tendencia nacionalista. Si por una parte supuso la asimilación y divulgación del paisaje romántico y de la ilustración histórico-caballeresca, por otra aportó un cualificado impulso al grabado de actualidad que en su buril evoluciona en muy poco tiempo desde el documento estático (*La catedral de Valladolid después de su hundimiento*, *SPE*, 1842, p.5) hasta el dinamismo armonioso de las danzas de la Stephen (*ESIP*, 1846, p.70-71) o el más acelerado de la *Carrera de caballos en la Real Casa de Campo* (*SPE*, 1846, p.152). Castelló dirigió en 1846 la extensa información gráfica de las bodas de Isabel II y de su hermana la infanta Luisa Fernanda, publicada en *SPE* bajo el epígrafe *Sucesos contemporáneos* por iniciativa de Fernández de los Ríos que así ensayaba la idea que llevaría a la práctica con *La Ilustración* apenas tres años después.

La habitual dependencia de fuentes icónicas extranjeras fue especialmente intensa en la fase inicial de difusión de los magacenes españoles, tanto mediante la importación y reutilización de planchas originales como por medio de la simple copia de aquéllas. Véase, a título indicativo, una relación de grabados correspondientes a los primeros tomos de los dos modelos básicos de estas publicaciones : *Penny Magazine*(1832-33) y *Magasin Pittoresque* profusamente repetidos en los primeros magacenes españoles :

Grabados reproducidos en magacenes españoles (la mayor parte sin firma)			
PENNY MAGAZINE		1832-1833	
pág.	motivos	pág.	motivos
4	Oso devorando un caballo blanco	193	Constantinopla desde Galata
13	Golondrina en el nido	196	Toros en la Maremma
25	Negro cultivando azúcar	201	Mezquita de Achmet, Constantinopla
32	Cultivo del té (viñetas)	220	Stratford on-Avon
42	Puente de Londres	221	Casa Shakespeare
44	Vaca sagrada hindú	236	Isla de Staffa
49	Planta de café	237	Gruta de Fingal
68	Hipopótamo	241	Escudo de Aquiles
89	Cocodrilo [Jackson]	245	Aguila atacando al Fish-Hawk
96	The nightingale and Glow-worm	257	Sección transversal del túnel bajo el Támesis
130	Franciscus Bacon	273	Templo de la Sibila en Tivoli
144	Petrel	276	Cámaras-ascensor para buzos
145	Coliseo Roma ext.	281	Caza de tortugas en Cuba
146	Coliseo Roma int.	285	Tumba de Virgilio en Posilippo
148	Planta de tabaco	289	Boa constrictor
156	Algodón. Viñetas	297	Walter Scott
157	id. id.	313	The Laocoön [Jackson]
160	Elefante atado	321	Estatua de Pedro el Grande en S. Petersburgo
164	Faros Wintanley, Eddystone	329	Spanish Muleteers
165	id. id.	340	Sección túnel bajo el Tamésis
180	Esqueleto Megaterio	341	id. id.
185	The olive-tree		
MAGASIN PITTORESQUE		1833	
pág.	motivos	pág.	motivos
5	Vista de la galería de Orleans (Palais-Royal)	161	El Coliseo (int/ext)
8	Oso atravesando un torrente	164/165	Globos aerostáticos. Paracaídas.
9	Boa constrictor	169	Apolo de Belvedere
17	Escudo de Aquiles	177	Castores
20	La golondrina	189	Vaca sagrada
32	El águila de cabeza blanca y el halcón pescador	201	Encantador de serpientes
36	Isla de Staffa	209	Altura de las principales montañas
37	Gruta de Fingal	218	Torre de Quineville
44-45	Algodón. Viñetas.	225	Aves del paraíso
49	La luna	265	Minas de hierro en Suecia
52	El ruiseñor	273	Perros de esquimales
61	Campana-ascensor para buzos	276	Walter Scott
68	Cultivo de té (viñetas)	297	El cocodrilo
73	Laocoón	306	Torres inclinadas de Bolonia
81	Vista de Constantinopla	325	Cóndor
85	Planta del tabaco	329	El monte Peter-Botte
93	Un mendigo	341	El espectro de Brocken
97	Sacrificios humanos de los Galos	345	Las Pirámides de Egipto
99	Higiene. El peligro de los corsés muy apretados	373	Los osos blancos
100	Muerte de Ananías (Cartones de Rafael)	409	Los tucanes
144	El hipopótamo	413	La salida de Egipto
148	El buitre-grifón		

Fernández de los Ríos tuvo grandes dificultades para superar la dependencia de los grabados europeos. La actualidad gráfica durante los primeros meses de *La Ilustración* (1849) se entendía trampeando entre el reciclado de viejos clichés procedentes de los magacenes

nacionales y la mínima importación de planchas extranjeras indispensable para asegurar su pregonada condición de periódico universal y de actualidad, recogiendo ecos de los sucesos revolucionarios de 1848 en Francia, de la proclamación de la República Romana o del atentado contra la Reina Victoria (19-7-1849) cuyas imágenes se publicaban en Madrid sólo veinte días después del suceso, lo que no estaba mal. Pero, como podemos ver en el siguiente cuadro, predominan los refritos y la autofagia gráfica. El editor, de todos modos, no había engañado a sus lectores porque les había advertido : “Lo que hoy presentamos no es desde luego lo que nos proponemos hacer cuando tengamos combinados los elementos necesarios” (*LI*, 1849, p.1).

REUTILIZACIÓN DE GRABADOS EN *LA ILUSTRACIÓN*, 1849

LA ILUSTRACIÓN (1849) motivo	dimensiones	fuentes y motivos originales
1.- p. 13 : Vista interior Teatro de la Cruz	166x151 mm	ESIP, 1846 p. 287
2.- p. 40 : Imprenta de La Ilustración. [recortado]	233x145 mm	SPE, 1838, p. 619. [Imp. del SPE]
3.- p. 42 : Comitiva Regia visitando estaciones	145x100 mm.	SPE, 1846, p. 120
4.- p. 42 : Procesión del Viernes Santo	75x84mm.	SPE, 1846, p. 120
5.- p. 53 : León	86x56mm	SPE, 1836, p. 173.
6.- p. 53 : Hiena	70x56mm.	SPE, 1836, p. 288.
7.- p. 57 : Nápoles	151x103mm.	SPE, 1836, p. 350. EMDF, 1840, t.3, p. 446.
8.- p. 57 : Génova	124x83mm	SPE, 1842, p. 229.
9.- p. 60 : Condición de los obreros ingleses	148x162mm.	MP, 1843, p. 12.
10.- p. 60 : Niños mineros	135x70mm.	MP, 1843, p. 13.
11.- p. 60 : Galería mina	134x60mm.	MP, 1843, p. 13.
12.- p. 61 : Tren sobre puente	90x50mm	SPE, 1836, p. 224.
13.- p. 76 : Antiguo salón Cámara de Comunes	148x113mm.	PM, 1833, n°43. EI, 1835, p. 196. SPE, 1836, p. 93.
14.- p. 76 : Antiguo salón Cámara de los Pares	149x119mm.	PM, 1833, p. 98. EI, 1835, p. 193. SPE, 1836, p. 92.
15.- p. 77 : Mendigo	58x126mm.	MP, 1833, p. 93 [Callot] SPE, 1836, p. 158.
16.- p. 77 : Podre de San Bernardino	64x145mm.	SPE, 1836, p. 156.
17.- p. 77 : Fábrica Platería de Martínez	162x84mm.	SPE, 1836, p. 97.
18.- p. 84 : Bolsa de París	143x94mm.	EI, 1835, p. 163. SPE, 1836, p. 153. EF, 4º, 1847, p. 153.
19.- p. 85 : Casa de Correos de Londres	205x135mm.	PM, 1832, p. 209. EI, 1835, p. 200. SPE, 1837, p. 138.
20.- p. 88 : Teatro Liceo. Concierto Mme. Roaldos	152x143mm.	ESIP, 1845, p. 145 [embocadura teatro Liceo] SPE, 1846, p. 48 [concierto Sra. Sabina Lozano]
21.- p. 92 : Puerta antigua de Barcelona	143x110mm.	EI, 1836, p. 225. SPE, 1842, p. 48.

LA ILUSTRACIÓN (1849) motivo	dimensiones	fuentes y motivos originales
1.- p. 13 : Vista interior Teatro de la Cruz	166x151 mm	ESIP, 1846 p. 287
2.- p. 40 : Imprenta de La Ilustración. [recortado]	233x145 mm	SPE, 1838, p. 619. [Imp. del SPE]
3.- p. 42 : Comitiva Regia visitando estaciones	145x100 mm.	SPE, 1846, p. 120
4.- p. 42 : Procesión del Viernes Santo	75x84mm.	SPE, 1846, p. 120
5.- p. 53 : León	86x56mm	SPE, 1836, p. 173.
6.- p. 53 : Hiena	70x56mm.	SPE, 1836, p. 288.
7.- p. 57 : Nápoles	151x103mm.	SPE, 1836, p. 350. EMDF, 1840, t.3, p. 446.
8.- p. 57 : Génova	124x83mm	SPE, 1842, p. 229.
9.- p. 60 : Condición de los obreros ingleses	148x162mm.	MP, 1843, p. 12.
10.- p. 60 : Niños mineros	135x70mm.	MP, 1843, p. 13.
11.- p. 60 : Galería mina	134x60mm.	MP, 1843, p. 13.
12.- p. 61 : Tren sobre puente	90x50mm	SPE, 1836, p. 224.
13.- p. 76 : Antiguo salón Cámara de Comunes	148x113mm.	PM, 1833, n°43. EI, 1835, p. 196. SPE, 1836, p. 93.
14.- p. 76 : Antiguo salón Cámara de los Pares	149x119mm.	PM, 1833, p. 98. EI, 1835, p. 193. SPE, 1836, p. 92.
15.- p. 77 : Mendigo	58x126mm.	MP, 1833, p. 93 [Callot] SPE, 1836, p. 158.
16.- p. 77 : Podre de San Bernardino	64x145mm.	SPE, 1836, p. 156.
17.- p. 77 : Fábrica Platería de Martínez	162x84mm.	SPE, 1836, p. 97.
18.- p. 84 : Bolsa de París	143x94mm.	EI, 1835, p. 163. SPE, 1836, p. 153. EF, 4º, 1847, p. 153.
19.- p. 85 : Casa de Correos de Londres	205x135mm.	PM, 1832, p. 209. EI, 1835, p. 200. SPE, 1837, p. 138.
20.- p. 88 : Teatro Liceo. Concierto Mme. Roaldos	152x143mm.	ESIP, 1845, p. 145 [embocadura teatro Liceo] SPE, 1846, p. 48 [concierto Sra. Sabina Lozano]
21.- p. 92 : Puerta antigua de Barcelona	143x110mm.	EI, 1836, p. 225. SPE, 1842, p. 48.

22.- p. 112 : Vista de Barcelona	146x108 mm.	SPE, 1838, p. 542
23.- p. 116 : Procesión del Corpus en Sevilla	138x94 mm.	SPE, 1841, p. 177.
24.- p. 116 : Custodia de la Catedral de Sevilla	170x96 mm.	SPE, 1840, p. 193
25.- p. 117 : Una corrida de toros en Sevilla	138x94 mm.	SPE, 1841, p. 168
26.- p. 120 : Teatro Variedades. "El duende"	181x147 mm.	ESIP, 1847, p. 95 ["F. González"]
27.- p. 136 : Caricatura	96x113 mm.	SPE, 1846, p. 32
28.- p. 140 : Baños de Ontaneda	147x105 mm.	SPE, 1847, p. 193
29.- p. 141 : San Sebastián	144x104 mm.	EL, 1836, p. 289 SPE, 1840, p. 393.
30.- p. 141 : Santander	181x112 mm.	SPE, 1847, p. 9.
31.- p. 173 : Vista de Cádiz	143x103 mm.	EI, 1837, p. 1. SPE, 1841, p. 385 MDLF, 1849, p. 268 [copia reducida]
32.- p. 192 : Una novillada de lugar	132x91 mm.	SPE, 1839, p. 221.
33.- p. 192 : Una procesión de un lugar	164x104 mm.	SPE, 1839, p. 273
34.- p. 197 : Fuente de Neptuno	169x76 mm.	SPE, 1837, P. 213.
35.- p. 197 : Fuente de las Cuatro Estaciones	132x65 mm.	SPE, 1837, p. 213 [Fuente de Apolo]
36.- p. 197 : Fuente de la Glorieta	104x75 mm.	SPE, 1837, p. 214 [Las cuatro fuentes]
37.- p. 197 : Fuente de la Alcachofa	118x81 mm.	SPE, 1837, p. 214.
38.- p. 197 : Fuente de la Cibeles	174x80 mm.	SPE, 1837, p. 212
39.- p. 221 : Madrid, Costanilla de San Andrés	148x100 mm.	SPE, 1836, p. 225.
40.- p. 236 : Pasaje de la Villa de Madrid	150x110 mm.	SPE, 1847, p. 81.
41.- p. 236 : Edificio de las Cortes	253x116 mm.	SPE, 1838, p. 534.
42.- p. 249 : S.M. el Rey D. Francisco de Asís	138x157 mm.	SPE, 1846, p. 326 [Boda regia]
43.- pp. 252-53 : Perros (13 viñetas)	±72x54 mm.	SPE, 1836, p. 98-100.
44.- p. 253 : Constantinopla	150x92 mm.	SPE, 1837, p. 311.
45.- p. 257 : Palacio de Madrid en día de besamanos	139x90 mm.	SPE, 1846, p. 323 [Bodas reales]
46.- p. 265 : Alfonso de Lamartine	115x132 mm.	SPE, 1848, p. 105.
47.- p. 284 : El contrabandista	115x175 mm.	SPE, 1841, p. 217 [Costumbres populares El Morillo"]
48.- p. 288 : Observatorio astronómico de S. Fernando	150x108 mm.	SPE, 1839, p. 407.
49.- p. 292 : Peligros de Madrid. [Miranda/Fernández]	145x101 mm.	SPE, 1839, p. 407.
50.- p. 292 : Peligros de Madrid. [Alenza/Castelló]	161x112 mm.	SPE, 1847, p. 134.
51.- p. 292 : Peligros de Madrid. [Elbo/Castelló]	132x125 mm.	SPE, 1839, p. 241 [La posada o <i>España en Madrid</i>]
52.- p. 293 : Peligros de Madrid. [Mirando/Redondo]	126x101 mm.	SPE, 1839, p. 152.
53.- p. 293 : Peligros de Madrid. [M]	155x141 mm.	SPE, 1847, p. 88.
54.- p. 293 : Peligros de Madrid. [Alenza/Castilla]	125x90 mm.	SPE, 1839, p. 320.
55.- p. 308 : Peligros de Madrid. [Alenza/Cá]	158x135 mm.	SPE, 1839, p. 216.
56.- p. 308 : Peligros de Madrid. [Fernández]	150x105 mm.	SPE, 1839, p. 376.
57.- p. 308 : Peligros de Madrid. [Miranda/Redondo]	150x100 mm.	SPE, 1847, p. 272.
58.- p. 309 : Peligros de Madrid. [Miranda/Fernández]	149x105 mm.	SPE, 1847, p. 152.
59.- p. 309 : Peligros de Madrid. [Miranda/Varela]	127x80 mm.	SPE, 1847, p. 72.
60.- p. 309 : Peligros de Madrid. [Alenza/?] [recortado]	110x80 mm.	SPE, 1847, p. 112.
61.- p. 309 : Peligros de Madrid. [Alenza/Castilla]	125x90 mm.	SPE, 1839, p. 272 [Alenza/Avrial]

SIGLAS: PM= Penny Magazine. MP= Magasin Pittoresque. EI= El Instructor. SPE= Semanario Pintoresco Español.. EMDF=El Museo de Familias. MDLF=Museo de las Familias. ESIP= El Siglo Pintoresco. EF= El Fénix

Obsérvese cómo en los números 2, 15, 20, 26 o 45 el reciclaje de las planchas comportaba un ¿inocente? fraude informativo que despojaba a los viejos grabados de sus referentes originarios. Estos falseamientos solían ser frecuentes sobre todo en la información gráfica de espectáculos teatrales, sujeta a la cicatera costumbre del doble molde xilográfico : uno mayor, de carácter genérico-simbólico que representaba el patio y palcos de diversos teatros madrileños llenos de público (Príncipe, Cruz, Liceo, Variedades...) con un hueco rectangular en medio del tajo que coincidía justamente con la embocadura del escenario. Ello permitía encajar a discreción viñetas específicas más reducidas (de unos 5/6x4/5 mm.) que informaban de escenificaciones recientes. Por descontado que estas planchas, convertidas en material de archivo, podían reaparecer en cualquier momento recicladitas juntas o por separado, con el contenido informativo totalmente desvirtuado como se desprende del cuadro anterior.

M^a Cruz Seoane (1983, p. 218-219) ha observado que *La Ilustración* era tributaria de sus homónimas en el extranjero porque naturalmente “resultaba mucho más barato comprar los grabados que encargarlos *ex profeso* a artistas nacionales”. Ciento que era difícil invertir radicalmente esta relación inicial. No obstante, en el inventario de las buenas intenciones y de la capacidad de iniciativa de Fernández de los Ríos, hay que consignar su voluntad de exportar formas xilográficas como requisito para productividad de su negocio. Así lo confirma el contenido de un anuncio insertado en *La Ilustración* el 13-10-1849, p.264 que ofrecía a editores de provincias y **del extranjero** la venta de grabados aparecidos en SPEy en *LI* “por medio de clichés esmeradamente sacados de ellos y repasados después de fundidos por grabadores”. Sobre el éxito de esta iniciativa hay alguna otra referencia : por ej., un testimonio del propio editor (1851) donde se afirmaba que periódicos pintorescos de Portugal, Italia, Francia y Alemania habían traducido y reproducido sus artículos y láminas. (*LI*, 1851, p.1). Éste sería un seguimiento inverso del asunto, muy interesante porque permitiría estimar lo que España devuelve a Europa en el campo de la información gráfica durante un período en el que, hasta ahora, prevalece la idea de la colonización. Dudo que se tratara de un material muy abundante porque la actualidad española no había de dar materia exportable hasta la convulsión de Vicálvaro (1854), pero los citados sueltos suponen indicios de una voluntad de inserción activa en los circuitos de producción gráfica europea. En todo caso Fernández de los Ríos no ignoraba el papel modesto que correspondía a su periódico, muy lejos de los setenta mil ejemplares que, hacia 1854, tiraba *The Illustrated London News*, de los veinticuatro mil de *L'Illustration* o incluso de los ocho mil de *Ilustrirte Zeitung* de Leipzig (*LI*, 1-1-1855, p.2). Como balance de su actividad editorial en el campo de la “producción de imágenes” baste señalar que en 1857, el último de publicación de la revista, su empresa poseía un fondo de 15.086 grabados en madera, presentado como el más rico de España. De ellos 6.121 estaban considerados como originales (dibujo y grabado) mientras que los 8.965 restantes procedían de “láminas escogidas grabadas en Francia, Inglaterra y Alemania”. (Vid. “Establecimiento tipográfico de *La Ilustración* y *Las Novedades*”, en *La Ilustración*, Madrid, 2-2-1857, p.46). La dependencia de la producción extranjera es evidente pero la proporción no es ni mucho menos desoladora.

La recuperación cuantitativa de grabados de asunto extranjero en el bienio 1848-49 parece reflejar también una mayor dependencia del mercado europeo, ligada a la necesidad de abaratar costes de producción en una coyuntura de escasa capitalización, de crecimiento de la demanda interior y de fuerte competencia. También conviene considerar que, pese a las frecuentes afirmaciones del editor Mellado, *MDLF* parece un magacén visualmente extranjerizante, aún habiendo contado entre sus grabadores con Castelló (1843) y con Calixto Ortega posteriormente : su carácter nacional se patentiza mucho más en su parte literaria (Fabraquer, *Fray Gerundio*, Villabril, García de Quevedo, etc.), que supone la consolidación y vulgarización del relato histórico-legionario en alternancia con traducciones del francés.

5. La relación grabado/texto

La *relación grabado/texto*, uno de los ejes fundamentales de nuestro estudio, ya fue tempranamente advertida por Mesonero, preocupado por el escaso desarrollo de la xilografía en España :

Sólo cumpliríamos una parte de nuestra intención si no hubiéramos procurado dar a nuestro Semanario la misma *forma pintoresca* de los publicados en Francia e Inglaterra. Harto palpables son los obstáculos con que tendremos que luchar para ello, por el notorio atraso de las artes tipográficas entre nosotros ; pero esto no es una razón para dejar de intentarlo. (*SPE*, 1836, p.7)

La vacilante relación entre grabados y texto va sedimentando una práctica donde las relaciones de contigüidad o analogía — como ha visto Leonardo Romero (1990) — alternan con la progresiva autonomía de un nuevo discurso mixto de imagen y palabra. Producción y reproducción ideología de un nacionalismo en ciernes que comienza integrando tipos y paisajes contemporáneos junto a la evocación gráfica de los grandes mitos históricos peninsulares, para abrirse más tarde al dinamismo de un mundo en progreso acelerado a impulsos del capital industrial cuyos modelos se sitúan en los países más avanzados. Nuestro estudio debería centrarse inicialmente en la descripción y cuantificación de las relaciones texto/grabado dentro de cada una de las principales rúbricas contenidas en cada magacén valorando su evolución y cambios de tendencia, para después intentar re establecer los diversos “modos de ver” diacrónicamente la realidad evocada desde el estatismo *intemporal* de lo pintoresco hasta el dinamismo *instantáneo* de las actualidades ilustradas, o desde cierto armónico geometrismo de raíz clasicista a la expresión plástica del desgarro para desembocar finalmente en el daguerrotipo realista.

Es habitual que los índices de estas publicaciones omitan referencias precisas a sus grabados. Normalmente los artículos ilustrados van marcados con *(*SPE*, *ESIP*), y sólo por excepción, en los últimos años del período, podemos encontrar alguna tabla de ilustraciones con indicación de sus autores (*SPE*, 1849). Parece evidente que la simbiosis perfecta entre texto y grabado no se da todavía en los magacenes y predomina la impresión de que el grabado se considera como un complemento del texto o información a que se refiere, a veces incluso sin demasiada relación con él. Éste es otro de los rasgos diferenciales con las

“Ilustraciones” en las que, salvando las vacilaciones iniciales, el reclamo principal corresponde a la información icónica y con frecuencia el texto se convierte en aclaración de aquélla.

Bastida de la Calle (1991) ha intentado resumir los temas gráficos de estos periódicos en cinco apartados : a) descripciones costumbristas, b) reproducción de monumentos y cuadros clásicos, c) vistas pintorescas, d) retratos de “próceres”, e) escenas de folletines y narraciones breves. A estas materias sería menester añadir, por lo menos, las de historia natural, geografía y viajes, escenas históricas, artes industriales, comunicaciones y, por supuesto, actualidades. Algunas de ellas son de difícil delimitación : p.ej., geografía, viajes y vistas pintorescas, o escenas históricas e ilustraciones folletinescas de asunto medieval. Por lo que atañe a los temas industriales y de comunicaciones suelen convertirse en indicadores muy definidos de una conciencia progresista que curiosamente se manifiesta con mayor intensidad en los primeros años del período : en *SPE* registramos 66 grabados de este tipo entre 1836 y 1838 ; en cambio, entre 1839 y 1849 sólo sumamos 48, pese a coincidir con el momento de difusión inicial del ferrocarril. Es de notar que estos motivos industriales abundan cuando la dependencia de los grabados británicos es mayor. Conforme se va consolidando la pericia de los xilógrafos españoles y se nacionaliza el oficio se intensifica también el gusto por la fantasía histórico-novelesca y por los motivos costumbristas contemporáneos, en correlación con los géneros literarios que invaden estos magacenes a lo largo de los años cuarenta, como expresión residual muy intensa del gusto romántico. Los primitivos magacenes en los que todo cabía dejaron paso a otras publicaciones que se fueron desentendiendo del lastre enciclopédico y se concentraron en la fabulación (casos de *MDLF* y *ESIP*). Consecuentemente los grabados se literaturizan, transfigurando referentes ficticios tanto si atienden al pasado (novela histórica) como al presente (costumbrismo). En ambos casos los grabadores suelen ofrecer arquetipos estáticos en los que sólo cambia la indumentaria de las figuras humanas o el fondo de la viñeta. Aquí podríamos jugar sin demasiado entusiasmo con la socorrida hipótesis de que la iconografía costumbrista, propia de una visión burguesa subjetiva y socialmente estratificadora, pueda suponer un indicio de reencuentro con la realidad, un primer paso hacia el realismo.

El análisis de los contenidos desde esta perspectiva exige un laborioso y sistemático proceso de investigación del que aún estamos muy lejos. Pero del recuento de estas ilustraciones en relación con los asuntos literarios (antiguos o modernos) que los motivan podemos extraer algunas hipótesis de trabajo con carácter muy general : a) *SPE*, el periódico con tendencia más sostenida a la difusión de asuntos actuales — costumbristas y relatos contemporáneos — invierte el criterio cuando se trata de los grabados : el mayor número de éstos se insertan en textos de asunto histórico, siguiendo la que podríamos considerar tónica dominante desde la perspectiva visual ; b) no obstante *SPE* es el periódico que cuantitativa y cualitativamente hace los ensayos más interesantes de aproximación a la actualidad gráfica, secundado en menor medida por *ESIP* y *EF*. En cambio, el madrileño *MDLF* prescinde por completo de este tipo de información ; c) *MDLF* ofrece una coherencia sistemática en el predominio de asuntos histórico-novelescos tanto en los textos como en los grabados, mientras que *ESIP* y *EF* presentan una progresión irregular que

habría de ser explicada casuísticamente. Conviene tener en cuenta que los textos literarios de asunto antiguo son en el periódico de Mellado mucho más extensos que los contemporáneos : aquéllos constituyen por lo general novelas o relatos largos que se ofrecen seriados en varias entregas, frente a la forma mucho más breve del artículo de costumbres. Ello explica en parte el mayor número de grabados que los adornan ; d) en realidad el auténtico “descubrimiento” de la realidad física del espacio nacional (o europeo y universal) estaba en los abundantes grabados de monumentos, paisajes, escenas y tipos costumbristas y, claro es, en los textos que los acompañaban. Con frecuencia la calidad del grabado y de sus técnicas de reproducción, dando lugar a la acuñación de arquetipos imaginarios que la falseaban mendazmente. Hay algún testimonio de la rectificación pública de este tipo de “fraudes” iconográficos : p.ej., en *SPE*, 1836, p.312, se dio un grabado sin firma que decía reproducir una vista del Monasterio de Yuste, de tosca concepción romántica y nulo valor documental. En el tomo de 1840, p. 176, otra vista también sin firma del mismo monumento pero de mayor precisión, iba acompañada una nota que lamentaba la falta de exactitud de la primera información y presentaba la nueva como “justa reparación... obra de un testigo ocular y juicioso”. Así se avanzaba hacia el realismo gráfico.

6. Censura

Poco se trasluce de los efectos de la censura gubernativa sobre pintorescos, universales e ilustraciones en esta primera fase. Pero hay algún indicio de que pudo coartar la iniciativa de la información gráfica de actualidad. Fernández de los Ríos (1879, II, p. 235-236n.) refiere un caso interesante con motivo del encarcelamiento y ejecución de D. Martín Merino, el cura que atentó contra Isabel II el 2 de febrero de 1852 :

En la época del suceso que nos ocupa — escribía Fernández de los Ríos — publicaba el autor de este libro, *La Ilustración*, periódico que en su carácter de revista de actualidad, no podía dejar de consignar un hecho que había despertado gran interés en el público ; puso al efecto en juego todos los medios que le suministró su ingenio para quebrantar el rigorismo de la incomunicación que se había puesto a Merino, y logró al fin que penetrara en la capilla, con encargo de hacer el retrato, uno de nuestros más hábiles dibujantes. Aquel retrato, con el facsímil y con tres escenas del hecho, entraron, pues, en prensa para el número de *La Ilustración* del 7 de febrero y ya tirado, envió el primer ejemplar al gobierno civil, a las dos de la mañana, pero él se quedó personalmente a la mira de lo que sucediera. La contrapolicía de que necesitaba valerse para tener noticia anticipada de las recogidas, le avisó de la llegada de la policía, que no había tardado más tiempo en ponerse en camino de su imprenta que el necesario para que Ordóñez echase una mirada por *La Ilustración*. Y aquella vez la orden no se limitaba a recoger los números, como de ordinario sucedía, sino que se había ampliado, mandando recoger las maderas y deshacer los moldes en el acto.

Cabe suponer que la censura se debió mostrar más severa con *La Ilustración* en razón de su actualidad que con sus precedentes *pintorescos* y *universales*. Y sería interesante verificarlo archivísticamente.

7. 1849 : Indicios de una crisis tipográfica

Hay algunos indicios de que 1849 fue un año crítico para el mercado editorial español y es de suponer que, ante las dificultades para satisfacer la demanda creciente de una información modernizada técnicamente, editores como Fernández de los Ríos (*SPE, La Ilustración*) o Francisco de P. Mellado (*MDLF, La Semana*) que dirigían empresas sumamente lucrativas y versátiles pero descapitalizadas, con problemas de equipamiento y de distribución de sus productos, no encontrasen otra solución mejor que la huída hacia adelante asumiendo todas las contradicciones de su decisión. Fernández de los Ríos, más arriesgado y constante que su competidor, alcanzó su objetivo. Este empresario progresista se había hecho cargo de *SPE* y *ESIP* a mediados de 1846, relevando en la propiedad poco después al grabador Vicente Castelló y a su socio el hombre de negocios Baltasar González. Un año después absorbía otras publicaciones ilustradas, como *El Artista* y *El Renacimiento*, alzándose con colaboradores literarios y artísticos y — lo que era más importante — con la suscripción. En muy poco tiempo elevó el número de abonados al *SPE* de los 462 (1846) a los 5.480 (1848) lo que le animó a abordar mayores empresas. Con razón pudo decir en 1855 que al *Semanario Pintoresco* debía no sólo la revelación de su oscuro nombre en el mundo de las letras sino también “la base de una fortuna modesta y laboriosa, el fundamento de un vasto establecimiento literario” que había procurado con algún éxito propagar la civilización, y la fuente de que habían brotado otros periódicos de gran impacto. El más notable de todos ellos fue *La Ilustración* que comenzó a editar en marzo de 1849, según el modelo establecido por *The Illustrated London News* y por *L'Illustration*, tras desechar la idea de transformar el *SPE* sacrificando su carácter pintoresco inactual, más apto para asuntos literarios y enciclopédicos que, por otra parte, seguía contando con el favor del público. Y estaba en lo cierto. La pervivencia del gusto romántico vulgarizado condicionaba en la prensa ilustrada una transición lenta donde los cambios no se operaban puntualmente, a diferencia de lo que ocurría en el periodismo político y noticiero. Las viejas fórmulas coexistían e incluso seguían evolucionando paralelamente a las más innovadoras (Bozal, 1988, p.375). Los editores intentaban transformar el producto sin perder suscriptores : de ahí la generalizada oferta de abonos conjuntos a publicaciones pintorescas y universales, iniciativa no sólo de Fernández de los Ríos sino también de su más directo competidor por aquellas fechas, Francisco de P. Mellado, quien — a la zaga de las iniciativas de aquél — trataba de recuperar posiciones en noviembre de 1849 lanzando *La Semana. Periódico Pintoresco Universal* con el que pretendía ofrecer una fórmula magistral apropiada para competir con *La Ilustración*, dejando a salvo la continuidad de su propio magacén — *Museo de las Familias* — que ya iba por su séptimo año y cuya calidad gráfica fue uno de los motivos de la polémica que sostuvieron ambos editores a fines de 1849, aquel año clave para la aclimatación del periodismo gráfico de actualidad en España. Tal vez en el fondo de la cuestión subyacía el crecimiento coyuntural de una demanda que no podía ser satisfecha en los términos de calidad que requería. El caso es que aquella polémica constituye uno de los indicios de la crisis editorial a que antes me refería. Los dos editores trataron de poner en evidencia recíprocamente sus respectivas insuficiencias infraestructurales. Fernández de los

Ríos, más agresivo y avasallador, como más joven y bisoño en el gremio, acusaba a Mellado de dar por originales textos mal traducidos, de adquirir a bajo precio estereotipias de grabados extranjeros “antiquísimos, imperfectos, baratos”, de invertir en ilustraciones menos del uno por ciento de su volumen de negocio y de captar suscriptores mediante el señuelo de regalos y rifas. (Sobre las ofertas editoriales, véase una caricatura atribuída al difunto Alenza y grabada por Severini que apareció en *SPE*, 1848 p.168, incluida en la serie *Peligros de Madrid* que pretendía satirizar la charlatanería de los anuncios de libros, y en el que se ve un caballero leyendo con lupa un pasquín que contiene una muy posible alusión a Mellado : “*El Gran Tacaño, editor. Biblioteca omnibus. ¡¡A maravedí pliego!!!! Cien pliegos diarios*”. Y al pie se comenta : *¡No es mala ganga! Los cien pliegos contendrán cien traducciones del francés torpemente copiadas de los folletines, o ejecutadas por quien no sepa francés ni castellano, tendrán cien millones de erratas y cien mil de disparates y saldrán ciento y cincuenta veces más caras que en las demás ediciones*”).

Fernández de los Ríos, por contra, argumentaba en su propio favor con la ejemplaridad de su empresa que invertía casi un tercio de sus ingresos — siendo éstos muy inferiores a los de Mellado — en la adquisición de dibujos y grabados que, cuando eran de procedencia europea, se entregaban a artistas españoles para que los copiasen o calcasen al precio de doce o catorce duros la unidad (*SPE*, 1849, p. 419-420). Mellado, por su parte, argüía que su *Museo* había puesto las publicaciones pintorescas al alcance de todo el mundo abaratando su precio, y que había señalado el camino de las mejoras al mismísimo *SPE* que había imitado muchas de sus iniciativas para captar suscriptores. En lo relativo a la procedencia de sus ilustraciones aseguraba que en su establecimiento tipográfico disponía de un taller donde cinco hombres, bajo la dirección de Calixto Ortega, se ocupaban diariamente en copiar grabados franceses porque era indispensable hacerlo así en España si se querían publicar periódicos pintorescos. (Mellado, 1849). Sólo en la escasez de grabados originales españoles venían a coincidir ambos editores, sin dirimir con claridad hasta qué punto esta carencia — como otras — era producto de la descapitalización del sector. Antes bien, el propio Mellado — cuya propensión al lucro desmedido había sido criticada por Fernández de los Ríos — achacaba la fragilidad de los negocios editoriales a factores tan aleatorios como el de las tarifas del franqueo establecidas por el Decreto de 24-10-1849 que introducía el sello de correos con carácter obligatorio. Como consecuencia, en febrero del año siguiente sostuvo nueva y más intensa controversia con el diario gubernamental *El Heraldo* inspirado por Luis José Sartorius. Me parece un segundo indicio de aquella crisis, que convendría ampliar en fuentes de archivo. Mellado, prolífico editor de periódicos y de publicaciones por entregas, exigía un trato paritario en el correo para ambos productos. La Administración del Estado daba preferencia a aquéllos en función de su actualidad. El editor sostenía que para su negocio era indiferente la índole actual o no de sus impresos : periódicos y entregas requerían idéntica puntualidad en su cita con el público; que la Administración diera tratamiento de libros (sin actualidad ni urgencia) a las entregas lesionaba sus intereses y ponía en peligro los de miles de familias que vivían de la industria tipográfica. Lo importante no era producir bueno o malo, sino producir mucho, concluía Mellado (*La Semana*, 25-2-1850, p.256) escocido por la negativa valoración del sector editorial emitida

por *El Heraldo* unos días antes, con apoyo en ciertas apreciaciones tomadas de una lista de suscriptores de Manuel Rivadeneira, que corroboraban de manera muy general los argumentos esgrimidos antes por Fernández de los Ríos poniendo el dedo en la llaga de la descapitalización. Había escrito el editor de la B.A.E. :

La mayor parte de nuestras publicaciones del día, nadie podrá negarlo, se resiente con efecto en su parte especulativa y esterior, de cierta estrechez de miras y mezquindad de formas, que a nuestro juicio son la causa principal del poco valimiento que alcanzan. Esto depende de que por lo común no se tiene una idea clara de lo que es el comercio de librería : sólo se trabaja para el momento presente, y de ningún modo por el porvenir ; sólo se piensa en un reembolso rápido ; todo adelanto cuantioso de fondos amedrenta ; no basta una ganancia moderada y progresiva, es preciso que sea instantánea y exorbitante. Para eso se escatima sobre el papel, sobre el molde, sobre la retribución del autor, sobre la encuadernación, sobre todo, y el resultado necesario es ofrecer al público un producto de ínfima calidad.

Una especulación de librería no se considera como todas las demás especulaciones, esto es, como un capital puesto a rédito mayor o menor, sino como una operación de bolsa, o más bien como una jugada hecha sobre un libro, cual pudiera hacerse sobre un naípe. Si sale bien, se recobra al momento ; si sale mal, el titulado especulador abandona irritado su empresa, como el jugador se retira maldiciendo del juego. Esto no es especular, no es hacer una especulación mercantil ; esto es jugar y nada más.

Benito Hortelano también confirmaba esta tendencia a emprender negocios sin capital en el campo de las artes gráficas durante el decenio moderado. Manini y Domingo Vila habían alcanzado el éxito, y él mismo no tardaría en lograrlo :

La época se prestaba para las publicaciones ; el público empezaba a tomar afición a las subscripciones por entregas, y este sistema es tan fácil de ejecutar sin capital, que no era un obstáculo. Lo que se precisaba era el dar con un pensamiento bueno, acertar en la elección de la obra (Hortelano, 1936, p.95)

Conviene tener en cuenta estos datos pues creo que publicaciones por entregas y periódicos pintorescos o universales en los años cuarenta del siglo XIX son dos caras de un mismo negocio : coinciden en requerir el concurso de ilustradores gráficos, quienes pasan de uno a otro medio con suma facilidad. Ambas formas se identifican en los canales de distribución y tienden a buscar un público común. Los semanarios ilustrados, además, dan cabida en sus páginas a folletines o novelas históricas seriadas y con sintomática frecuencia — que habría de ser estudiada detenidamente — reproducen — o incluso anticipan a modo de reclamo — grabados procedentes del sistema de entregas, lo que me parece otro de los indicios de la crisis, o al menos de dificultades financieras serias que afectaban a las artes gráficas españolas hacia mediados del siglo. Los escrúpulos apenas existieron en la práctica del reciclaje gráfico, como ya hemos comentado, pese a las frecuentes protestas de originalidad por parte de los editores en sus *Prospectos, Avisos y Advertencias* a los suscriptores. Tanto Mellado como Fernández de los Ríos, obligados a simultanear ambas formas periódicas muy competitivamente desde 1849, alcanzaron considerable habilidad para reutilizar grabados, tanto nacionales como extranjeros, con la consiguiente reducción de

gastos o incremento de ganancias. La competencia debió ser fuerte, en especial desde que Gaspar y Roig lanzaron su baratísima *Biblioteca Ilustrada*, al irresistible precio de un real la entrega de tres pliegos de impresión con grabados nacionales, pagados a sus ejecutores a un precio que oscilaba entre cinco y veinticinco duros (mientras Mellado, por ejemplo, cobraba tres reales por cada entrega de igual extensión de *Museo de las Familias*, el más económico aparentemente de los magacenes madrileños, plagado de clichés franceses que no solían costarle — según sus maledicentes competidores — más de seis francos la unidad. (Todo esto habría que contrastarlo también con fuentes archivísticas). El propio Mellado se mostró muy inseguro a partir de 1849, multiplicándose para atender a los dos frentes a la espera de dar con la fórmula más rentable : sabemos que en 1851 ofrecía su colección de *Novelas Populares* a siete cuartos el tomo y suscripción de cuatro reales mensuales (similar a la de *SPE*) ; en 1852 transformaba *La Semana* — su primer tanteo en el género de actualidades — en *El universo*, abandonando la competencia directa con *La Ilustración*, ante la que cedía terreno como reconociendo implícitamente que no había espacio en el mercado español para dos periódicos de aquella naturaleza ; y, finalmente, en 1853 proyectaba su *Biblioteca Española* cuyo prospecto ofrecía la creación de una sociedad con dos millones de reales de capital, cuatro de reserva y un interés fijo anual del seis por ciento para los accionistas, de cuya suerte no tengo más información. A esta lucha por el mercado se sumaba — ¡cómo no! — Fernández de los Ríos con su *Biblioteca Universal. Ediciones populares* (a un real la entrega, con predominio de grabados franceses) y con su extensa serie ilustrada de *El Folletín de «Las Novedades» o Eco de los folletines* (1854).

Aquí se impone un excuso para preguntarnos : ¿Retraso en las artes tipográficas? Mis datos acerca de las mejoras de la maquinaria de imprenta en España durante estos años son escasos y fragmentarios. Creo que no hay mucho estudiado sobre una época que contempla el paso de las prensas planas tradicionales a las mecánicas de retiración y al vapor como fuerza motriz. Las estadísticas que conozco ignoran el ramo. Fernando Garrido (1867) se extrañaba de que ni la *Guía fabril e industrial* ni los *Anuarios estadísticos* oficiales con referencia a 1861, mencionaran las máquinas de imprimir entre las industrias movidas por el vapor. Sin embargo ya eran corrientes en el Madrid de los años cuarenta. El editor Benito Hortelano nos dice en sus *Memorias* (1936) que en 1846 había adquirido una de ellas por sesenta mil reales, con la que imprimió al año siguiente su diario *El Parte*, subtulado *Periódico a vapor*. En la siguiente década Wenceslao Ayguals de Izco adquirió en la Exposición Universal de Londres una máquina de imprimir Middleton para su negocio editorial en Madrid. En los años sesenta, sobre todo a partir de la Exposición de París (1867), el vapor como fuerza motriz se generaliza en la prensa madrileña : los talleres de Gaspar y Roig —donde se imprimieron *El Museo Universal* y los primeros números de *La Ilustración Española*—, los de Rivadeneyra, los de *El Imparcial* — que estamparon *La Ilustración de Madrid* — disponían de cadenas de máquinas movidas a vapor que en varias ocasiones fueron motivo de información gráfica en aquellas publicaciones.

Las artes gráficas parecían campo particularmente abonado para realizar importantes inversiones en bienes de equipo, sobre todo a partir de 1845 con el auge de la novela por entregas que se integraba en la línea del periodismo ilustrado, tanto por su periodicidad como

por sus abundantes grabados. No obstante, toda iniciativa había de enfrentarse a circunstancias varias que encarecían la producción, como el elevado precio y deficiente calidad de la hulla (indicio del uso del vapor) o el papel nacionales y, en especial había de tropezar con el estado de las vías de comunicación y las dificultades del correo (tarifas y calificación de los envíos) que no favorecían la rápida difusión de los periódicos ni la puntual distribución de las entregas. Un retraso imprevisto podía dar al traste con un negocio que se prometía seguro días antes. (Hortelano, 1936, p. 220-222).

Veamos un ejemplo muy ilustrativo acerca de cómo se camuflaban ante los lectores ciertas carencias técnicas haciéndolas pasar por pruebas de modernización industrial. Sabemos que el *Semanario Pintoresco* se tiraba hacia 1838 en una prensa mecánica de retiración fabricada por Giroudot en París, movida a brazo por dos operarios, según el grabado reproducido en el nº de 1º de julio de aquel año, al que aludieron Cabrera *et al.* (1975, *Datos para un estudio cuantitativo...* p.123, nota). Lo que ya no resulta tan conocido es la inclusión del mismo grabado, ligeramente recortado, en uno de los primeros números de *La Ilustración* (31-3-1849, p.40) con un pie donde se aseguraba a los lectores que en aquella máquina se imprimía la nueva revista a razón de unos seiscientos ejemplares por hora, equivalente al trabajo de seis prensas comunes. En *SPE*, once años atrás, se había atribuído a la misma Giroudot — tal vez con exageración — un rendimiento algo mayor : setecientos ejemplares /hora (*SPE*, 1838, p.618). Para colmo el grabado es de procedencia extranjera y está claro que su inserción en ambos casos no responde a una voluntad documental rigurosa sino más bien a razones de prestigio ante lectores escasamente críticos. En todo caso, si esta información gráfica fuese fiable, se reforzaría la sospecha de un estancamiento técnico a lo largo de los años cuarenta, sin perjuicio de que coincida con un creciente movimiento de iniciativas, innovaciones y ensayos editoriales.

Así, estancamiento técnico tipográfico y reciclaje generalizado de formas xilográficas aparecen como dos manifestaciones de idéntico significado retardatario en el proceso de industrialización de las artes gráficas en España entre 1833 y los años sesenta en que se generaliza el empleo del vapor para mover las máquinas de imprenta y publicaciones como *El Museo Universal* de Gaspar y Roig contribuyen decisivamente a la nacionalización del grabado de actualidades en España. La aparición de la primera *Ilustración* española coincide con años de crecimiento de un público burgués que comienza a disfrutar los beneficios de su revolución pero que, por otra parte, no se muestra muy exigente si juzgamos por la explicación que Juan de Ariza atribuía apócrifa y malévolamente al editor Mellado : «*Los suscriptores se contentan con lo que les den: yo buscaré quien elogie mis publicaciones, y mis suscriptores creerán en los elogios de la prensa*» [Fernández de los Ríos, 1849]

Habríamos de dilucidar qué parte corresponde realmente a la presión de los lectores, a su deseo de apropiación ficticia de la realidad por medio de la ilustración gráfica como expresión de las aspiraciones de instrucción y conocimiento de la clase emergente, a la que como es obvio también pertenecían los editores o si, por el contrario, es sostenible la hipótesis de que el mercado de la prensa ilustrada fue producto exclusivo del desarrollo tecnológico y de la oferta o iniciativa de las empresas editoriales. ¿Quién fue a remolque de quién en el caso español? ¿A quién corresponde la responsabilidad del desfase inicial entre las

ilustraciones europeas y las hispánicas? ¿Debilidad infraestructural y colonización industrial europea en España? ¿Falta de genio empresarial? ¿Atonía de la vida política o falta de sensibilidad social?

Concluiré esta exposición lamentando que el estado de mi investigación no me permita todavía sistematizar y explicar satisfactoriamente las diversas cuestiones planteadas, y en particular la más sugestiva de todas ellas : el tratamiento plástico-visual de los asuntos reproducidos, la determinación de arquetipos y tópicos, su posible repercusión sobre el ojo antropológicamente virgen y sobre la conciencia social de los receptores, cuyas representaciones mentales se suponen sujetas a condicionamientos ideológicos que prestarían sentido último a las construcciones simbólicas contenidas en estos documentos gráficos tan rudimentarios como seductores.

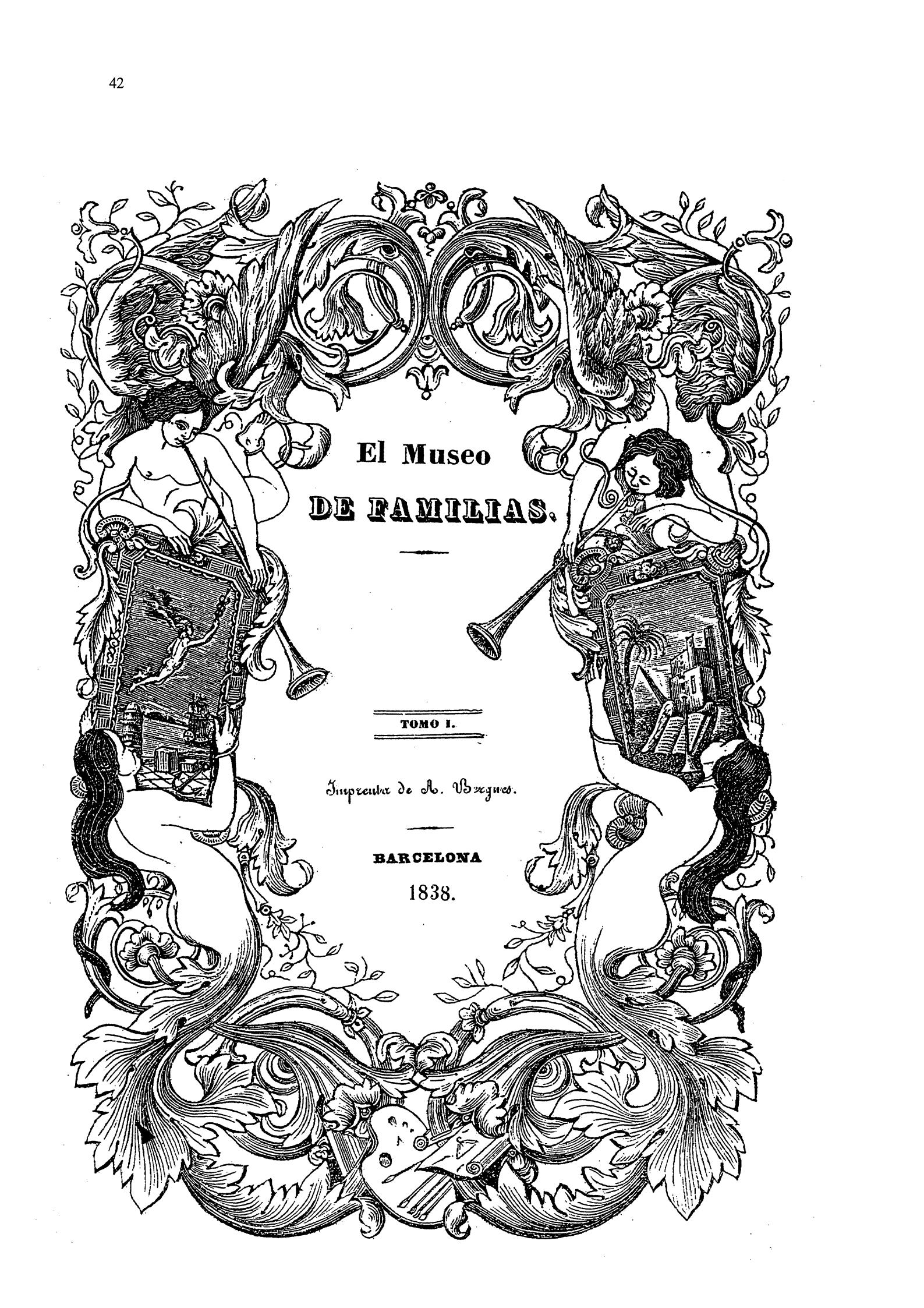
BIBLIOGRAFÍA

- ALMELA VIVES, Francisco (1957) : *El Fénix, Valencia, 1844-49.* Madrid : C.S.I.C.
- ARNAO, Antonio (1853) : "Historia del Semanario". *Semanario Pintoresco Español.* 2-1-1853, p. 1-3. Madrid.
- AYGUALS DE IZCO, Wenceslao (1852) : *La maravilla del siglo. Cartas a Ma Enriqueta o sea una visita a París y Londres durante la famosa exhibición de la industria universal de 1851.* Madrid: Imp. de Ayguals de Izco y sus hermanos.
- BASTIDA DE LA CALLE, Ma Dolores (1991) : "El periodismo ilustrado : del dibujo a la fotografía". *A distancia.* Uned-Madrid. Enero, p. 17-23.
- BENÍTEZ, Rubén (1979) : *Ideología del folletín español : Wenceslao Ayguals de Izco (1801-1873).* Madrid : Portúa Turanzas.
- BENJAMIN, Walter (1936) : "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". En *Discursos interrumpidos I.* Trad.española de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1973. p. 17-60.
- BLANCO GARCÍA P.Francisco (1891) : *La literatura española en el siglo XIX.* (3a ed. Madrid : Sáenz de Jubera, 1909)
- BOZAL, Valeriano (1972) : *Historia del Arte en España.* Madrid : Istmo.
- (1979) : *La Ilustración gráfica del siglo XIX en España* Madrid : Comunicación.
- (1982) : La formación del costumbrismo en la estampa popular española del siglo XVIII. *Cuadernos Hispanoamericanos,* 384. Madrid, 1982, p. 499-535.
- (1988) : "El grabado popular en el siglo XIX". Madrid : Espasa-Calpe. (*Summa Artis,* XXXII. p. 17-23).
- CABRA LOREDO, Ma Dolores (1983) : *Textos de Gustavo Adolfo Bécquer acompañados de dibujos de Valeriano Bécquer, publicados durante los años 1870 y 1871 en «La Ilustración de Madrid».* Madrid : El Museo Universal.
- CABRERA, Mercedes *et al.* (1975) : "Datos para un estudio cuantitativo de la prensa diaria madrileña (1850-1875)". En *Prensa y Sociedad en España (1820-1936).* Madrid : Edicusa.

- CAZOTTES, Gisèle. "Politique et illustration dans *El Bazar* (1874-1875)". *Iris*, 2, Montpellier, 1986. p. 1-27.
- CARO BAROJA, Julio (1990) : *Arte visorio y otras lucubraciones pictóricas*. Barcelona : Tusquets.
- CORREA CALDERÓN, Evaristo (1950a) : "Estudio preliminar" en *Costumbristas españoles*. Madrid : Aguilar.
- (1950b) : "Dibujantes de costumbres españolas". *Arte Español*. Madrid, 2º cuatrimestre 1950. p.60 y ss.
- COVO, Jacqueline (1986) : "Une revue littéraire au XIXe siècle : *La Ilustración mexicana* (1851-1855)", en *Typologie de la Presse Hispanique*. Rennes : P.U.R. 2, p. 61-67.
- ENGLEKIRK, John E.(1955) : "*El Museo Universal* (1857-69) : mirror of transition years". Publications of the Modern Language Association of America. LXX. Baltimore, 1955. p. 350-374.
- ESCOBAR, José, (1976) : "Un tema costumbrista : Las casas por dentro en *L'Hermite de la Chaussée d'Antin*, *El observador* y *El Curioso Parlante*". *Revista del Centro de estudios Históricos*, I. Granada, 1976. p. 39-47.
- EZAMA, Ángeles (1988) : "La ilustración de relatos breves en la *Vida Galante*". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXXIV. Zaragoza, 1988. p. 73-95.
- FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, Angel (1849) : "Un comunicado y algunas cosas más". *Semanario Pintoresco Español*. p. 419-420
- (1855) : "A los lectores del *Semanario Pintoresco Español*". *Semanario Pintoresco Español*. 1855. [p. 415-416]
- (1879) : *Estudio histórico de las luchas políticas en la España del Siglo XIX. 2a ed. refundida y considerablemente aumentada*. Madrid : English y Grass, 1879-80. 2 vols.
- GALLEGO, Antonio (1979) : *Historia del grabado en España*. Madrid : Cátedra.
- GARCIA, Salvador (1964) : "Una revista romántica" *El Observatorio Pintoresco*, de 1837 *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XL.Santander.p. 337-359.
- GARCÍA MINOR, Antonio (1957) : *Xilográfía y xilógrafos de ayer y de hoy*. Oviedo : Instituto de Estudios Asturianos.
- GARRIDO, Fernando (1867) : *LA España contemporánea. Sus progresos morales y materiales en el siglo XIX*, Barcelona : Manero (2 vols, 1865-67)
- GÓMEZ APARICIO, Juan (1967) : *Historia del periodismo español desde la "Gaceta de Madrid" (1661) hasta el destroamiento de Isabel II*. Madrid : Ed. Nacional.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel ; CALVO SERRALLER, Francisco (1981) : *Estudio preliminar* en la edición facsímil de *El Artista*. Vol. I. Madrid : Turner.
- HARTZENBUSCH, Eugenio (1894) : *Apuntes para un Catálogo de periódicos madrileños desde el año 1661 a 1870*, Madrid.
- HENARES CUÉLLAR, Ignacio "La crítica de arte en las revistas románticas : Análisis de un modelo ideológico". En *Homenaje al Prof. Antonio Gallego Morell*. II, p. 119-127, Granada : Universidad, 1989.

- HENDRIX, W.S. (1933) : "Notes on Collections of Types, a form of «costumbrismo»". *Hispanic Review*, I, Filadelfia, 1933, p. 208-221.
- HIBBS-LISSERTS, Solange "La presse traditionaliste face à la littérature. *La Hormiga de Oro*". En *Typologie de la presse hispanique*, Rennes : P.U.R., 1986.
- HORTELANO, Benito (1936) : *Memorias de Benito Hortelano*, Madrid : Espasa-Calpe.
- LE GENTIL, Georges (1909) : *Les revues littéraires de l'Espagne pendant la première moitié du XIXe siècle*. Paris Hachette.
- LLORENS, Vicente (1954) : *Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra. 1823-1834*. El Colegio de México. (2e ed. Madrid : Castalia, 1968)
- (1979) : *El romanticismo español*. Madrid : Fund. March/Castalia.
- LONGARES ALONSO, Jesús (1975) "La revista ilustrada, elemento divulgador de ideología moderada (1834-1844)", *Homenaje al Dr. D. Juan Reglá Campistol*, II. Valencia : Fac. de Filosofía y letras, p. 303-314.
- LÓPEZ NÚÑEZ, Juan (1929) : "La Ilustración Española y Americana. Don Abelardo de Carlos y su obra", en *Románticos y bohemios*, Madrid : C.I.A.P.
- MARRAST, Robert (1974) : *José de Espronceda et son temps. Littérature, Société, Politique au temps du romantisme*. Paris, Klincksieck.
- MARTÍNEZ LATRE, Pilar : "La Rioja Ilustrada (1907-1908). Elementos de caracterización de un periódico regional". En *jornadas sobre "prensa y sociedad"*. Logroño : Instituto de Estudios Riojanos, p. 65-87.
- MC LUHAN, Marshall (1962) : *The Gutenberg Galaxy*. University of Toronto Press. (Trad. española de Juan Novella, Barcelona : Planeta-Agostini, 1985).
- MELLADO, F. de P. (1849) : "A nuestros suscriptores", *Museo de las Familias*, p. 291.
- MESONERO ROMANOS, Ramón (1841) : "A nuestros lectores", *Semanario Pintoresco Español*, 10-1-1841, p. 9-10.
- (1880) : *Memorias de un setentón natural y vecino de Madrid*. Madrid : Oficinas de La Ilustración Española y Americana.
- NOMBELA, Julio (1909-1911) : *Impresiones y recuerdos*. 4 vols. Madrid : La Última Moda. (Reed. con pról. de Jorge Campos. Madrid : Tebas, 1976).
- OLIVES CANALS, Santiago (1947) : *Bergnes de las Casas helenista y editor, 1801-1979*. Barcelona : Escuela de Filología. C.S.I.C.
- PÁEZ RÍOS, Elena (1952) : *El Museo Universal (Madrid, 1857-1869)*, Madrid : C.S.I.C.
- PALENQUE, Marta (1990) : *Gusto poético y difusión literaria en el realismo español. 'La Ilustración Española y Americana' (1869-1905)*. Sevilla : Alfar.
- PEERS, Edgar Allison (1940) : *A History of the Romantic Movement in Spain*, Cambridge : The University Press. (Trad. española de J.M. Gimeno, Madrid : Gredos, 1954).
- ROMERO TOBAR, Leonardo (1990) : "Relato grabado en las revistas románticas : los inicios de una relación". *Voz y Letra*, I. p. 157-170.
- RUBIO CREMADES, Enrique (1986) : 'La Crónica Revista literaria de 1844-1845. *Anales de Literatura Española*', 5. Universidad de Alicante, 1986-87. p. 461-477.

- SACRISTÁN MARÍN, Enrique (1991) : "Aspectos regionalistas en *La Ilustración de Logroño*. En *Jornadas sobre "Prensa y sociedad"*. Logroño : Instituto de Estudios Riojanos, p. 195-199.
- SANZ GASTÓN, Concepción (1974) : *Estudio e índice de "La Ilustración Española y Americana" 1904-1912 (junio)*. Memoria de Licenciatura dirigida por D. José Simón Díaz y presentada en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense de Madrid. (Dptº de Bibliografía).
- SEOANE, María Cruz (1983) : *Historia del periodismo en España, II. El siglo XIX*, Madrid : Alianza Ed.
- SIMÓN DÍAZ, José (1946a) : "El Artista" (*Madrid, 1835-1836*), Madrid : C.S.I.C.
- (1946b) : "Semanario Pintoresco Español. (*Madrid, 1836-1857*)". Madrid : C.S.I.C.
- (1947) : "L'Artiste de París y El Artista de Madrid". *Revista Bibliográfica y Documental*. I. p. 261-167. Madrid.
- (1960) : "Museo de las Familias". (*Madrid, 1843-1871*) : Introducción e índice de su contenido. *Revista de Literatura*, XVII, p. 3-52. Madrid, C.S.I.C.
- TIMOTEO ÁLVAREZ, Jesús (1981) : *Restauración y prensa de masas. Los engranajes de un sistema (1875-1883)*. Pamplona : Publicaciones de la Universidad de Navarra.
- UCELAY DA CAL, Margarita (1951) : *Los españoles pintados por sí mismos. Estudio de un género costumbrista*. El Colegio de México.
- VALLS, Josep-Francesc (1988) : *Prensa y burguesía en el XIX español*. Barcelona : Anthropos.
- ZAVALA, Iris M. (1972) : *Románticos y socialistas. Prensa española del XIX*. Madrid : Siglo XXI.



El Museo
DE FAMILIAS.

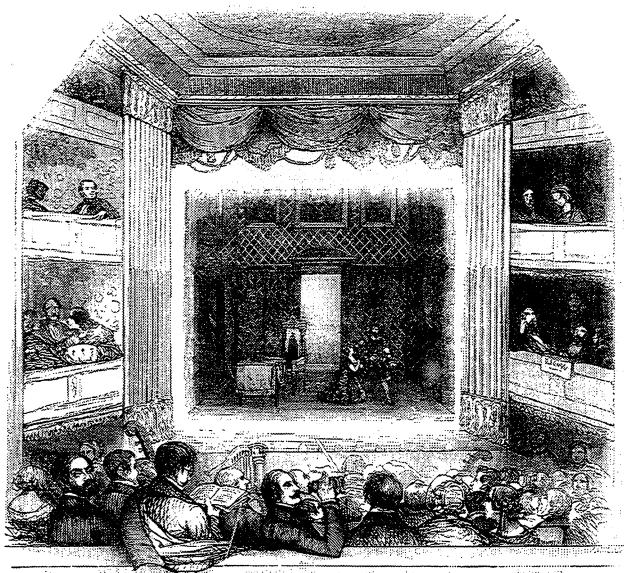
TOMO I.

Imprenta de Jo. Villegas.

BARCELONA

1838.





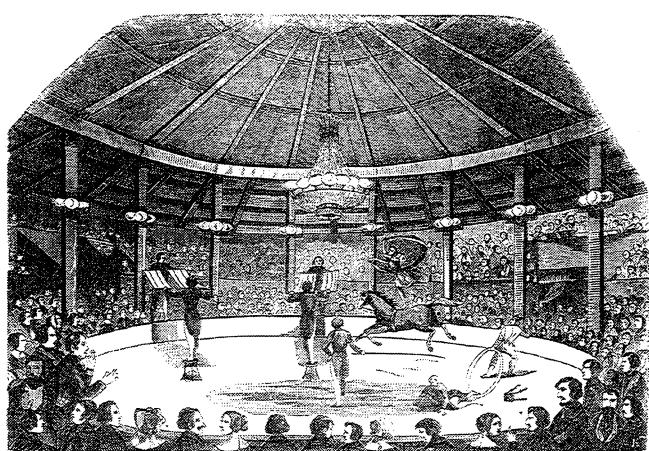
(Envolvente del teatro del Circo de Madrid.—Escena del díu final en la ópera de María de Rohan.

El Siglo Pintoresco, 1845, p. 24.



Vista del palacio de Villa-hermosa.

Museo de las Familias, 1844, p. 41.



Vista del Circo de Madrid sito en la calle del Barquillo.

El Siglo Pintoresco, 1847, p. 168.



Exposición de pinturas en el patio de la Academia.

Museo de las Familias, 1844, p. 41.

Cecilio Alonso

DIFUSIÓN DE LAS *ILUSTRACIONES* EN ESPAÑA

La difusión del periodismo gráfico en España durante el s.XIX se produce, como en el resto de Europa, en dos momentos. El primero (1834-1849) corresponde al imperio de las publicaciones enciclopédicas y pintorescas, lecturas variadas para familias en las que predomina el paisajismo y esa forma vulgarizada e ideologizada de la antropología romántica que denominamos costumbrismo, siguiendo el modelo de los *magazines* británicos y franceses. El testimonio pionero lo aportó la modestísima revista gaditana *Almacén pintoresco o el Instructor* (1834-1835), única que tradujo literalmente el término *magazine* o *magasin* al castellano. Pero la consolidación del medio se produce en Madrid a partir de 1835 con dos modelos que resultaron incompatibles a corto plazo : uno de más alta calidad y coste, con predominio del grabado litográfico (*El Artista*, dirigido por Eugenio de Ochoa) de nula rentabilidad y escasa proyección popular, y otro — fenómeno de gran éxito — basado en la baratura del grabado xilográfico a la testa que permitía grandes tiradas e intercalar las planchas en la tipografía, cuyo prototipo fue el *Semanario Pintoresco Español* (1836-1857) fundado por Ramón de Mesonero Romanos y remozado por Ángel Fernández de los Ríos. Paralela en su concepto del periodismo gráfico, aunque algo más tardía, fue la difusión de los denominados *Museos* a partir de 1838 en Barcelona (*El Museo de Familias* de A. Bergnes de las Casas) y posteriormente en Madrid desde 1843 (*Museo de las Familias. Lecturas agradables e instructivas*, de F. de P. Mellado).

Hay una fase indefinida (aproximadamente entre 1841 y 1868) en que la nota *universal*, no muy abundante pero muy calificada por figurar en la cabecera de las más importantes revistas madrileñas de aquellos años — *La Ilustración. Periódico Universal* (1849-1857) y *Museo Universal* (1857-1869) —, parece perfilar un proyecto periodístico superador de los *magacenes pintorescos*, prácticamente agotados hacia 1868 (vid. apéndice 1). El clima revolucionario alentado por la septembrina se llevó lo 'pintoresco romántico' para afirmar la supremacía definitiva de las 'ilustraciones realistas', abiertas a la actualidad, que venían pugnando por imponerse desde veinte años atrás. Un cambio significativo, porque en términos de periodismo gráfico durante la segunda mitad del XIX en España lo viejo se apellida *pintoresco* y lo nuevo se llama *Ilustración*. El alcance de este hecho es tanto más extraño si pensamos, por ejemplo, en que la coexistencia del *Magasin Pittoresque* con todo tipo de publicaciones ilustradas llega en Francia hasta bien entrado el siglo XX. Detrás de esta circunstancia se esconde seguramente un problema de consumo cultural, todavía sin dilucidar, dudosamente explicable por la hipótesis de que en España no hubiera público para mantener la coexistencia de las dos grandes líneas del periodismo gráfico europeo, ni gusto para salvar la tradición de los magacenes y museos pintorescos. Existía una demanda de

enciclopedismo y curiosidades que se desviaba hacia otro tipo de publicaciones misceláneas o era absorbida por revistas que, en el aludido período de transición, se intitulaban convencionalmente *Ilustraciones* pero respondían muy mal al inexcusable principio de información gráfica de actualidad propio de este último tipo de periódicos.

Este segundo momento (1849-1921) — objeto central de nuestro Coloquio — corresponde a una larga fase de creciente agresividad informativa y ampliación de mercados, que introdujo de manera masiva representaciones de la actualidad política, militar, artística, científico-tecnológica o de sucesos, cuya difusión estaba tan subordinada al acelerado progreso de las técnicas de reproducción de la imagen seriada que la xilografía — en constante perfeccionamiento durante más de un cuarto de siglo — hubo de dejar paso, antes de agotarse artísticamente, al vértigo renovador de los medios de comunicación y a la era del fotograbado aplicado tanto a la reproducción de dibujos como a la de fotografías. Es la época de las *Ilustraciones*, cuya fase dorada se extiende hasta el último decenio del XIX. Su decadencia se inició hacia 1891, año de la aparición de *Blanco y Negro*, semanario que inauguró un concepto más ágil y variado del periodismo gráfico, perfeccionado muy pronto por *Nuevo Mundo*, *Mundo Gráfico* y *El Globo* — que no por casualidad aún se subtitulaba en 1914 *ilustración mundial* — : una orgía de papel cuché o estuco, fotografía, tricromía y lujo en la impresión para desarrollar un gusto “moderno” y estimular en el público una nueva sensación de ruptura entre lo nuevo y lo viejo. Lo viejo, eran ahora las *ilustraciones* que habían adquirido ya la rancia pátina de lo *demodé* y se identificaban, por su fidelidad al grabado a buril, con el gusto más conservador, en convivencia agónica con las nuevas formas, más aptas para rebasar los límites del consumo burgués y situarse en el ojo del huracán de las luchas por la modernización española.

A principio de los años veinte de nuestro siglo las *ilustraciones*, que habían sido referencia funcional y actualísima en obras maestras de la literatura decimonónica como *Madame Bovary* o *La Regenta*, estaban agotadas como vehículo informativo y se limitaban a alimentar la nostalgia de los perdidos paraísos infantiles, o a apuntalar el cosmopolitismo trasnochado y la cursilería de aquella *Señorita Adelina*, lectora de Bécquer y de Campoamor, caricatura de la frustración provinciana en el irónico cuplé de León y Quiroga, titulado *La Niña de la Estación* : “Adiós señor, buen viaje/ adiós, que lo pase bien/ recuerdos a la familia/ al llegar escríbame./ Mándeme usted la sombrilla,/ no olvide *La Ilustración...*”. El ciclo de las *ilustraciones* españolas curiosamente había sido más corto que el de sus homónimas europeas : se inició seis años más tarde que *The illustrated London news* (1843), y se extinguío veinte años antes que *L'Illustration* francesa (1942). Fenómeno de encogimiento histórico en el periodismo español que algún día habría que explicar y que parece en consonancia con el de los magacenes pintorescos, antes comentado.

El estudio de estas publicaciones — a mitad de camino entre el objeto artístico colecciónable y el medio informativo — exige una amplia descripción catalográfica que sólo puede ser abordada desde una revisión sistemática de fondos hemerográficos, repertorios bibliográficos, catálogos de libreros anticuarios o colecciones de bibliófilos. Contamos con pocas — aunque excelentes — monografías analíticas sobre los periódicos gráficos de mayor interés literario y visual : índices de *Semanario Pintoresco Español* y del *Museo de*

las Familias (Simón Díaz, 1946b, 1960) o del *Museo Universal* (Elena Páez, 1952) ; raras son las reproducciones facsimilares, como las de *El Artista* (González García, 1981), o la parcial de *La Ilustración de Madrid* con la aportación de los hermanos Bécquer (Cabra Loredo, 1983) ; Valeriano Bozal (1972, 1979, 1988) ha prestado frecuente atención al carácter popular del grabado xilográfico en estas revistas ; Jesús Longares (1975), José Escobar (1976) y Leonardo Romero (1990) han sugerido interesantes relaciones entre grabado y formas ideológicas o literarias en el moderantismo romántico ; Marta Palenque (1990) se ha aproximado a los contenidos poéticos en los primeros treinta y cinco años de *La Ilustración Española y Americana*, y M^a Dolores Bastida de la Calle (1991) ha tratado de esbozar los rasgos generales de la prensa ilustrada del siglo XIX. Pero cuanto más crece el interés por la materia más se evidencia nuestra desinformación global sobre ella, y si nos aprestamos a considerarla como parte esencial de un sistema simbólico e iconográfico de representación colectiva, configurador de la conciencia nacional, nos veremos obligados a movernos entre hipótesis más o menos brillantes a falta de argumentos sólidos sobre los que fundamentar nuestro discurso. Aún no se ha elaborado una tipología evolutiva de los grabados que nos alumbre acerca de sus relaciones con los diversos referentes — históricos, sociales, folclóricos, geográficos, paisajísticos, científicos, mercantiles o de actualidad —; poco sabemos del funcionamiento y rendimiento económico de las empresas, de la modernización de sus medios tipográficos, de los enfrentamientos y de la competencia entre editores ; falta también suficiente documentación biográfica y profesional de dibujantes y grabadores, de sus talleres, comercio y escuelas. Y está por experimentar cumplidamente el instrumental semiótico adecuado para adentrarse en la lectura e interpretación de estos sistemas visuales — simbólicos, representativos e incluso narrativos — que abrieron horizontes insospechados al conocimiento y a la imaginación y que iniciaron la revolución iconográfica en el mundo contemporáneo.

La conciencia del carácter visorio de estas publicaciones se hace muy patente en su primera fase, cuando títulos y subtítulos están cargados de connotaciones ópticas que neutralizan por completo el sentido acumulativo del *magazine* británico pese al acentuado carácter misceláneo de los primitivos productos españoles : hasta medio siglo predominan los *observatorios, panoramas, museos, álbumes...* flankeados por la nota *pintoresca* directamente heredada del insoslayable *magasin* parisién. Incluso la ambigüedad inicial del término *Ilustración* — entre lo instructivo y lo decorativo — acaba también por disolverse ante el vigor sémico de lo visual que impone la acepción de 'adornado con viñetas' como rasgo definitorio de un medio informativo que privilegiaba la imagen. Por ello, desde los años cincuenta, periódicos, revistas, enciclopedias o folletines buscan en su explícita subtitulación de *ilustrados* la mejor garantía de modernidad.

Dando por sentada la dependencia inicial de los modelos extranjeros ya citados, sin olvidar alguno más como *Illustrierte Zeitung* de Leipzig, la difusión de las *ilustraciones* en España es centrífuga, con un foco inicial en Madrid y otros secundarios pero con personalidad propia en la periferia mediterránea, en núcleos urbanos de particular vitalidad cultural y económica (Barcelona, Valencia o Málaga), según un proceso de dispersión similar al experimentado años antes por los periódicos pintorescos. La más antigua

documentación del título parece corresponder — según el *Manual ... de Palau y Dulcet* — a un efímero y raro periódico madrileño de dos hojas en folio : *La Ilustración española. Periódico de ciencias, literatura, bellas artes y modas* (1845), que no he localizado en la Hemeroteca Municipal de Madrid ; y casi en el orden de lo anecdótico habría que situar el que un periódico malagueño de 1846 tanteara vacilantemente el nuevo término, siempre a la prestigiosa sombra del pintoresquismo — *Revista pintoresca de ilustración y recreo* —, o el que en Barcelona apareciera una curiosa *Ilustración “de los sastres”* en 1848. En verdad, la primera *Ilustración* nacional digna de tal nombre fue la fundada en 1849 por Fernández de los Ríos, siempre satisfecho de su iniciativa pero quejoso de la falta de lectores para mantener dignamente su empresa a lo largo de nueve años. Una actualidad política anodina y los recelos de los magnates ante la flamante publicidad de la imagen determinaban la escasa rentabilidad y baja producción de información gráfica propia, que tuvo su mejor momento en la revolución de julio de 1854. Por otro lado era muy difícil competir con las empresas extranjeras que tendían sus propias redes informativas en España cuando la ocasión lo merecía. Fueron dos decenios de tentativas inseguras, años de aclimatación con fracasos y rectificaciones que conocieron un vigoroso impulso técnico con la cobertura de la información gráfica de la Campaña de África (1859-60) y de la Guerra de Italia, durante un período en que la única *Ilustración* de alcance nacional fue el espléndido *Museo Universal* editado por Gaspar y Roig. Su desaparición en 1869 fue fecunda pues generó *La Ilustración de Madrid* — ligada al diario *El Imparcial*, con la participación de los hermanos Bécquer — pronto frustrada por la competencia con la muy estable y absorbente empresa creada por Abelardo de Carlos que reivindicó la continuación del *Museo*. La revolución democrática de 1868 supuso la afirmación del género, centralizado en la capital madrileña durante los años siguientes, y la consagración de *La Ilustración Española y Americana*. Sólo a partir de 1880 la creciente prosperidad de Barcelona propició la brillantísima aparición de las únicas *ilustraciones* que por su capacidad innovadora tanto como por la perfección y originalidad de sus grabados llegaron a estar en condiciones de competir con aquélla : *La Ilustración* del editor Luis Tasso, *La Ilustració Catalana*, *La Ilustración Artística* — opus magna de Montaner y Simó — y *La Ilustración Ibérica* — semillero de fermentos intelectuales mirando hacia el fin de siglo —. Fue el momento de máxima pujanza en que se intensificó la dispersión geográfica de los periódicos ilustrados así como su especialización temática : *ilustraciones* hubo religiosas, republicanas, infantiles y educativas, femeninas y de modas, venatorias, taurómacas, deportivas, musicales y militares...

Véanse a continuación algunas series cronológicas, indicativas de la evolución de la prensa gráfica publicada en lengua castellana entre 1834 y 1921 (excluida la satírica), formalizadas sobre un corpus de 350 títulos que, aunque no incurre en omisiones importantes, puede ser discutible en determinadas referencias y resulta todavía muy incompleto, con lagunas considerables en el registro de la producción de ciudades importantes como Sevilla o algunas otras del Norte peninsular. Aunque se distingue entre *Pintorescos* y *Museos* (apéndices 1 y 2) se debe recordar que ambas denominaciones responden a un concepto similar de la prensa gráfica como magacenes de carácter enciclopédico y literario (excepción hecha, claro está, de *El Museo Universal*). En lo que atañe a las *Ilustraciones*

(apéndice 3, cuadros 5 y 6) se incluyen los periódicos así intitulados junto a algunas muestras significativas de otras publicaciones asimilables aunque respondan a denominaciones diferentes y se prescinde casi por completo de la abundantísima subserie de revistas que en sus cabeceras se autoadjetivan *ilustradas* (utilizadas en cambio sin restricciones para elaborar el apéndice 4) : muy repartidas por toda la geografía española, a partir de 1895 solían responder ya al modelo innovador impuesto por *Blanco y Negro* o *Nuevo Mundo* con la fotografía como base de la información de actualidad.

APÉNDICES

I. Periódicos pintorescos (1834—1868)

ALMACÉN PINTORESCO O EL INSTRUCTOR. Cádiz, 1834.

ARTISTA (El). Madrid, 1835.

ÁLBUM (El). Semanario Pintoresco. Madrid, 1836.

SEMANARIO PINTORESCO ESPAÑOL. Lectura de las Familias. Enciclopedia popular. Madrid, 1836.

OBSERVATORIO PINTORESCO. Periódico de literatura y bellas artes. Madrid, 1837.

SIGLO XIX (El). Observatorio pintoresco. Madrid, 1837.

ÁLBUM PINTORESCO UNIVERSAL, adornado con exquisitas láminas en el texto. Colección de artículos relativos a toda clase de Ciencias y Artes. Barcelona, 1841.

PANORAMA ESPAÑOL (El). Crónica contemporánea. Obra pintoresca...por una reunión de amigos colaboradores. Madrid, 1842.

FÉNIX (El). Semanario valenciano de literatura, artes, historia, teatro etc. (Desde 5-10-1845 : Periódico Universal, Literario y Pintoresco). Valencia, 1844.

SIGLO PINTORESCO (El). Periódico universal, ameno e instructivo al alcance de todas las clases. Madrid, 1845.

ESPAÑA PINTORESCA. Madrid, 1846.

REVISTA PINTORESCA DE ILUSTRACIÓN Y RECREO. Literatura, historia, ciencias, viajes y novelas. Málaga, 1846.

REVISTA PINTORESCA DE LAS PROVINCIAS VASCONGADAS, por varios literatos de las mismas. Bilbao, 1846.

REVISTA PINTORESCA DEL AVISADOR MALAGUEÑO. Colección de lecturas de literatura, historia, ciencias, viajes... Málaga, 1848.

SEMANA (La). Periódico pintoresco universal. Madrid, 1849.

ÁLBUM PINTORESCO. Colección de artículos de costumbres, de biografía, de historia etc. Madrid, 1851.

ÁLBUM PINTORESCO DE LA BIBLIOTECA ESPAÑOLA. Madrid, 1852.

MUNDO PINTORESCO, (El). Ilustración Española. Periódico Semanal. Literatura. ciencias, artes, biografías, música, teatros, modas y toros. Madrid, 1858.

SEMANARIO POPULAR. Périódico pintoresco adaptado a todos los gustos y al alcance de todas las clases de la sociedad. Madrid, 1862.

SEMANARIO FAMILIAR PINTORESCO. Barcelona, 1868.

2. Museos (1838-1887)

MUSEO DE FAMILIAS (El.) Barcelona, 1838.

MUSEO DE LITERATURA, AGRICULTURA Y ARTES. Barcelona, 1841.

MUSEO DE LOS NIÑOS. Colección de historias curiosas e instructivas. Madrid, 1842.

MUSEO DE LAS FAMILIAS. Lecturas agradables e instructivas. Madrid, 1843.

MUSEO LITERARIO (El). Periódico mensual. Madrid, 1844.

MUSEO DE LOS NIÑOS. Colección de leyendas y apuntes históricos y morales. Madrid, 1847.

MUSEO (El). Semanario de ciencias, literatura y bellas artes. Madrid, 1848.

MUSEO DE LA INFANCIA. Madrid, 1851.

MUSEO DE LA JUVENTUD (El.) Madrid, 1854.

MUSEO UNIVERSAL (El). Periódico de ciencias, literatura, artes, industrias y conocimientos útiles. Ilustrado con multitud de láminas y grabados por los mejores artistas españoles. Madrid, 1857.

MUSEO LITERARIO (El). Periódico de literatura, ciencias, artes, modas y teatros. Madrid, 1861.

MUSEO LITERARIO (El). Valencia, 1863.

MUSEO CATÓLICO (El). Periódico religioso ilustrado. Madrid, 1867.

MUSEO CANARIO (El). Santa Cruz de Tenerife, 1867.

MUSEO DE LA INDUSTRIA (El). Revista mensual de las Artes Industriales. Madrid, 1869.

MUSEO (El). Semanario. Valladolid, 1871.

MUSEO LITERARIO (El). Periódico semanal. Madrid, 1879.

MUSEO DE LA JUVENTUD. Publicación semanal dedicada a la infancia, adolescencia, familia. Barcelona, 1887.

MUSEO POPULAR (El). Descrito por...distinguidos artistas. Ilustración de los principales artistas. Madrid, 1887.

3. Ilustraciones (1845-1927).

Se incluyen publicaciones coloniales.

ILUSTRACIÓN ESPAÑOLA (La). Periódico de ciencias, literatura, bellas artes y modas. Madrid, 1845.

ILUSTRACIÓN (La). Periódico de los sastres. Barcelona, 1848.

ILUSTRACIÓN (La). Periódico Universal. Madrid, 1849.

ILUSTRACIÓN DE LOS NIÑOS (La). Publicación pintoresca. Madrid, 1849.

ILUSTRACIÓN VALENCIANA (La). Revista de intereses materiales, ciencias, artes y literatura. Valencia, 1856.

ILUSTRACIÓN BARCELONESA (La). Periódico quincenal. Barcelona, 1858.

ILUSTRACIÓN (La). Barcelona, 1859.

ILUSTRACIÓN FILIPINA. Periódico quincenal. Manila, 1859.

ILUSTRACIÓN (La). Málaga, 1860.

ILUSTRACIÓN INFANTIL (La). Madrid, 1866.

GLOBO ILUSTRADO (El). Madrid, 1866.

PANORAMA (El). Periódico ilustrado. Valencia, 1867.

SIGLO ILUSTRADO (El). Madrid, 1867.

ILUSTRACIÓN POPULAR (La). Semanario de literatura, artes, historia, etc. Madrid, 1868.

ILUSTRACIÓN ESPAÑOLA Y AMERICANA. Museo Universal. Periódico de ciencias, artes, literatura, industria y conocimientos útiles. Madrid, 1869.

ILUSTRACIÓN POPULAR ECONÓMICA (La). Valencia, 1869.

ILUSTRACIÓN DE MADRID (La). Revista de política, ciencias, artes y literatura. Madrid, 1869.

MODA ELEGANTE ILUSTRADA (La). Madrid, 1870.

ILUSTRACIÓN REPUBLICANA FEDERAL (La). Madrid, 1871.

ILUSTRACIÓN POPULAR (La). Madrid, 1872.

ILUSTRACIÓN DE LA MUJER (La). Revista quincenal. Madrid, 1873.

ILUSTRACIÓN UNIVERSAL (La). Madrid, 1874.

ILUSTRACIÓN DE LA INFANCIA (La). Revista tipo-autógrafo de educación y recreo. Madrid 1877.

- ILUSTRACIÓN CATÓLICA (La). Madrid, 1877.
- ILUSTRACIÓN DE ORIENTE (La). Revista Semanal. Manila, 1877.
- ILUSTRACIÓN POPULAR (La). Revista científica, literaria y de intereses materiales. Alicante, 1878.
- ILUSTRACIÓN DE LOS NIÑOS. Revista de instrucción moral y recreo. Madrid, 1878.
- ILUSTRACIÓN VENATORIA (La). Periódico de caza y pesca. Madrid, 1878.
- ILUSTRACIÓN GALLEGA Y ASTURIANA. (En 1882 : ILUSTRACIÓN CANTÁBRICA). Madrid, 1879
- ILUSTRACIÓN ANDALUZA (La). Málaga, 1879.
- ILUSTRACIÓN CATALANA, (La). Periòdich desenal, artístich, literari y científich. Barcelona, 1880. (2^a época. Barcelona, 1903).
- ILUSTRACIÓN ANDALUZA (La). Cádiz, 1880.
- ILUSTRACIÓN MILITAR. Revista científica y artística. Madrid, 1880.
- ILUSTRACIÓN CÓMICA. Madrid, 1881.
- ILUSTRACIÓN ARTÍSTICA. Periódico semanal de literatura, Artes y Ciencias. Barcelona, 1882.
- ILUSTRACIÓN CÓMICA (La). Periódico semanal. Barcelona, 1882.
- ILUSTRACIÓN NACIONAL. Madrid, 1882.
- ILUSTRACIÓN DE CANARIAS (La). Revista quincenal. Santa Cruz de Tenerife, 1882.
- LIDIA (La). Revista taurina ilustrada. Madrid, 1882.
- SEMANARIO DE LAS FAMILIAS. Revista ilustrada. Madrid, 1882.
- ILUSTRACIÓN DE LA MUJER (La). Barcelona, 1883.
- ILUSTRACIÓN IBÉRICA (La). Semanario científico, literario y artístico. Barcelona, 1883.
- ILUSTRACIÓN MUSICAL (La). Periódico semanal ilustrado. Barcelona, 1883.
- ILUSTRACIÓN OBRERA (La). Revista mensual. Tarragona, 1883.
- ILUSTRACIÓN VALENCIANA (La). Valencia, 1883.
- HORMIGA DE ORO (La). Barcelona, 1884.
- ILUSTRACIÓN ARTÍSTICO-TEATRAL (La). Madrid, 1884.
- ILUSTRACIÓN DE ESPAÑA (La). Periódico ilustrado semanal. Madrid, 1884.
- ILUSTRACIÓN TAURÓMACA (La). Madrid, 1884.
- ILUSTRACIÓN SABADELENSE (La). Sabadell, 1884.
- ILUSTRACIÓN CUBANA (La). Revista decenal. Barcelona, 1885.
- ILUSTRACIÓN DE ÁLAVA. Vitoria, 1885.
- ILUSTRACIÓN NON PLUS ULTRA (La). Revista semanal ilustrada. Barcelona, 1886.
- ILUSTRACIÓN GIMNÁSTICA (La). Bilbao, 1886.
- ILUSTRACIÓN DE LOGROÑO (La). Ciencias, artes, letras. Logroño, 1886.
- UNIVERSO ILUSTRADO (El). Revista Semanal. Barcelona, 1886.
- ILUSTRACIÓN MADRILEÑA (La). Revista científica, literaria, artística y política. Bellas artes, monumentos, vistas, retratos, viajes, actualidades, teatros. Madrid, 1887.
- MUNDO DE LOS NIÑOS (El). Ilustración infantil decenal. Madrid, 1887.
- ILUSTRACIÓN MUSICAL HISPANO-AMERICANA. Barcelona, 1888.
- SEMANA POPULAR ILUSTRADA. Barcelona, 1890
- ILUSTRACIÓN FILIPINA. Semanario ilustrado. Manila, 1891.
- ILUSTRACIÓN MODERNA (La). Barcelona, 1892.
- ILUSTRACIÓN DE CUBA (La). La Habana, 1892.
- VELADA (La). Semanario ilustrado. Barcelona, 1892.
- ILUSTRACIÓN POSTAL (La). Revista internacional. Madrid, 1894.
- ILUSTRACIÓN MILITAR. Ejército y Armada. Madrid, 1896.
- ÁLBUM SALÓN. Primera ilustración en color. Barcelona, 1897.
- ILUSTRACIÓN CIENTÍFICA, INDUSTRIAL Y MERCANTIL. Barcelona, 1897
- ILUSTRACIÓN CATÓLICA (La). Revista de Literatura. Madrid, 1897.
- ILUSTRACIÓN DEL PUEBLO (La). Revista decenal. Madrid, 1897.

ILUSTRACIÓN POPULAR (La). Madrid, 1897.

ILUSTRACIÓ LLEVANTINA (La). Revista. Barcelona, 1900.

ILUSTRACIÓN LEVANTINA. Revista semanal de Literatura, Ciencias y Artes. Alicante, 1901.

ILUSTRACIÓN MANCHEGA (La). Revista mensual ilustrada con vistas fotográficas de la Mancha. Alcázar de San Juan, 1904.

ILUSTRACIÓN DEL CLERO. Revista quincenal. Madrid, 1907.

GLOBO (El). Ilustración mundial. Madrid, 1914.

LIDIA (La). Ilustración taurina semanal. Madrid, 1914.

ILUSTRACIÓN. Revista Iberoamericana. Madrid, 1917.

ILUSTRACIÓN (La). Revista de España, América y Filipinas. Madrid, 1922.

ILUSTRACIÓN MODERNA IBERO-AMERICANA. Madrid, 1927.

ILUSTRACIONES. Revista semanal valenciana. Valencia, 1927.

4. Dispersión geográfica de periódicos ilustrados (1834-1921)

Títulos nuevos aparecidos en el año de referencia, Entre [] nº global de título por año. Entre () nº de títulos publicados en la ciudad precedente cuando son dos o más. Se incluyen referencias europeas, americanas y filipinas, correspondientes a publicaciones en castellano.

1834 [2]: Londres, Cádiz.

1835 [4]: Barcelona, Madrid (2), México.

1836 [3]: Madrid (3).

1837 [2]: Madrid (2).

1838 [5]: Madrid (3), Murcia, Valencia.

1839 [4]: Alicante, Cádiz, Granada, Málaga.

1840 [5]: Madrid, Reus, Valencia (2), Zaragoza.

1841 [7]: Barcelona (2), Campeche, México (2), Sevilla, Valencia.

1842 [4]: Cádiz, Madrid (2), México.

1843 [5]: Madrid, México, Palma de Mallorca, Valencia (2).

1844 [8]: Badajoz, Madrid (5), México, Valencia.

1845 [6]: Madrid (5), México.

1846 [4]: Barcelona, Bilbao, Madrid, Málaga.

1847 [3]: Madrid (3).

1848 [7]: Alicante, Barcelona, Cuenca, Madrid, Málaga, Valencia (2).

1849 [3]: Madrid (3).

1850 [3]: Madrid (3).

1851 [5]: Madrid (3), México, París.

1852 [4]: Madrid (3), Santa Cruz de Tenerife.

1853 [3]: Cádiz, La Habana, Madrid.

1854 [1]: Madrid.

1855 [1]: Valladolid.

1856 [4]: Buenos Aires, Madrid, Valencia (2).

1857 [8]: Barcelona, Madrid (4), Santa Cruz de Tenerife, Valencia (2).

1858 [4]: Barcelona (2), Madrid, Valencia.

1859 [4]: Barcelona, Manila, Santiago, Valencia.

1860 [4]: La Habana, Madrid, Málaga, Matanzas.

1861 [2]: La Habana, Madrid.

1862 [3]: Barcelona, La Habana, Madrid.

1863 [6]: Buenos Aires, Caracas, Madrid, (2), Valencia, (2).

1865 [1]: Madrid.

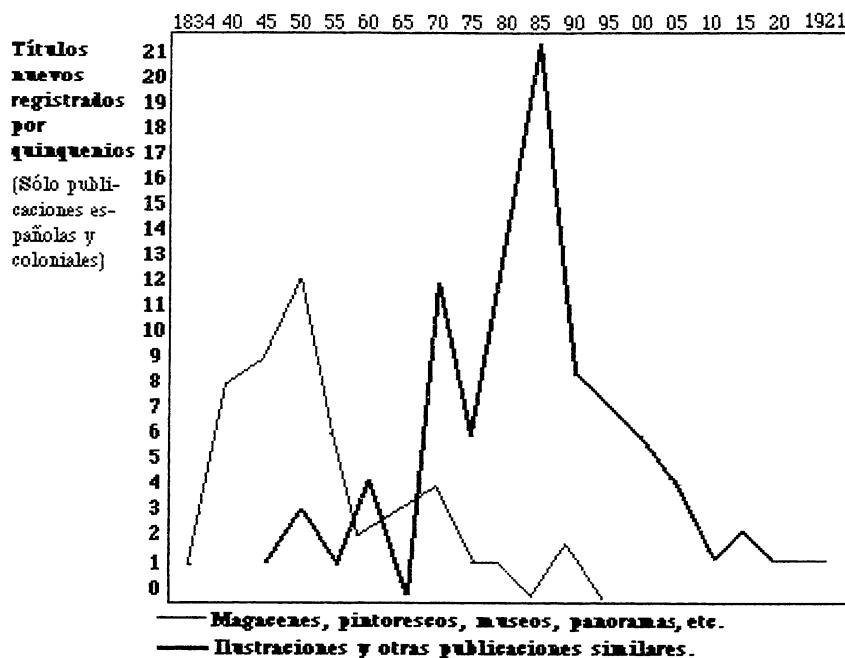
1866.[10]: Barcelona (2), Madrid (5), Valencia (2), Vitoria.

1867 [7]: Madrid (5), Santa Cruz de Tenerife, Valencia.

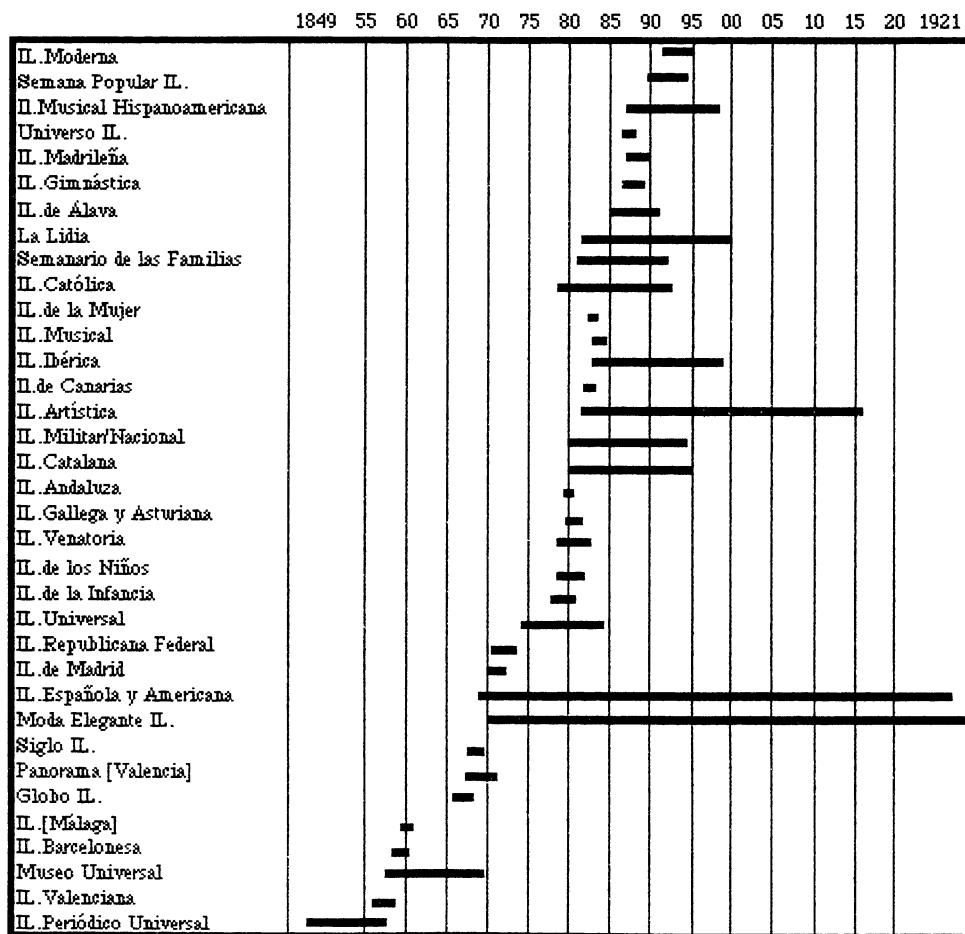
- 1868 [4]:** Barcelona, Madrid (2), México.
- 1869 [4]:** Granada, Madrid (2), Valencia.
- 1870 [3]:** Madrid (2), Valencia.
- 1871 [5]:** Barcelona, Madrid, Málaga (2), Valladolid.
- 1872 [5]:** Alicante, Caracas, Madrid (2), Palma de Mallorca.
- 1873 [3]:** Madrid, Málaga, Santa Cruz de Tenerife.
- 1874 [2]:** Madrid, Málaga.
- 1875 [2]:** Madrid, París.
- 1876 [1]:** Badajoz.
- 1877 [7]:** Madrid (3), Malaga (3), Manila.
- 1878 [7]:** Alicante, Cádiz, La Laguna de Tenerife, Madrid (2), Málaga (2).
- 1879 [6]:** Barcelona, Madrid (3), Málaga, Manila.
- 1880 [7]:** Barcelona, Cádiz, Madrid (2), Málaga, Valencia, Zaragoza.
- 1881 [6]:** Buenos Aires (3), Madrid (2), Málaga.
- 1882 [8]:** Barcelona (4), Madrid (3), Santa Cruz de Tenerife.
- 1883 [13]:** Barcelona (4), La Habana (2), Madrid (2), Málaga (3), Tarragona, Valencia.
- 1884 [11]:** Barcelona (3), Las Palmas de Gran Canaria, Madrid (3), Manila, Sabadell, Tarragona.
- 1885 [4]:** Barcelona, Madrid, Sevilla, Vitoria.
- 1886 [9]:** Barcelona (2), Bilbao, La Habana, Logroño, Madrid (3), Valencia.
- 1887 [8]:** Barcelona, Córdoba, Madrid (4), Santa Cruz de Tenerife, Valencia.
- 1888 [4]:** Barcelona, Málaga (2), Manila.
- 1889.[3]:** Madrid, Manila, San Fernando.
- 1890 [2]:** Barcelona, Manila.
- 1891 [4]:** Madrid, Málaga (2), Manila.
- 1892 [4]:** Barcelona (2), La Habana, México.
- 1893 [2]:** Madrid (2).
- 1894 [4]:** Madrid (3), Manila, México.
- 1895 [2]:** Málaga, Tarragona.
- 1896 [1]:** Madrid.
- 1897.[14]:** Alicante, Barcelona (2), Guatemala, Madrid (6), Málaga (2), México, Pontevedra.
- 1898 [4]:** Barcelona, Madrid, Valencia, Villanueva y Geltrú.
- 1899 [6]:** Alicante (4), Madrid (2).
- 1900 [3]:** Alicante, Barcelona, México.
- 1901 [4]:** Alicante, Málaga (3).
- 1903 [2]:** Barcelona, Madrid.
- 1904 [4]:** Alcázar de San Juan, Málaga (2), Ronda.
- 1905 [1]:** Santa Cruz de Tenerife.
- 1906 [1]:** México.
- 1907 [6]:** Alicante, Logroño, Madrid (2), Málaga, Zaragoza.
- 1908 [2]:** Alicante, Manresa.
- 1909 [3]:** Lleida, Málaga, México.
- 1911 [4]:** Alicante (2), Madrid (2).
- 1912 [2]:** Alicante, Madrid.
- 1913 [1]:** México.
- 1914 [2]:** Alicante, Madrid.
- 1917 [1]:** Madrid.
- 1918.[1]:** Valencia.
- 1920 [1]:** Madrid.
- 1921 [1]:** Madrid.

5. Evolución cuantitativa de periódicos pintorescos e ilustraciones.

Títulos nuevos por quinquenios



6. Supervivencia comparativa de las principales ilustraciones españolas



Modelos extranjeros y tipología

Eliseo Trenc

LOS MODELOS EXTRANJEROS, *THE ILLUSTRATED LONDON NEWS Y L'ILLUSTRATION.*

The Illustrated London News

Se admite generalmente que esas dos revistas son el modelo y el precedente de las Ilustraciones españolas. La primera observación que se puede hacer acerca de *The Illustrated London News*, la primera revista de este tipo cronológicamente, salió en 1842, es que en la muy rica bibliografía sobre la prensa inglesa de la época victoriana, no ha merecido estudios particulares. No conozco más que un estudio monográfico sobre dicha revista, pero se trata sobretodo de ofrecer una historia social de la Gran Bretaña victoriana a través de la iconografía de la revista¹. En Inglaterra *The Illustrated London News* se considera como una más de las numerosas revistas ilustradas que florecen en los años 1840, si bien se reconoce que fue la primera revista del mundo de información semanal. La revista que, para los historiadores de la prensa victoriana marca realmente el nacimiento de una prensa basada en la imagen destinada a un público de masa es *The Penny Magazine*, que salió en 1832 y duró hasta 1945 y que, en 1833 tenía una tirada de alrededor de 200. 000 ejemplares, lo que supone cerca de 1 millón de lectores. *The Penny Magazine* que, como lo indica su título, sólo valía un penny y se destinaba a un público de clase baja o medio baja, no era precisamente un diario de noticias, pero su existencia, como la de sus tres seguidores que aparecen en 1845 *The London Journal*, *Reynold's Miscellany* y *Cassell's Illustrated Family Paper*, todas profusamente ilustradas y que alcanzaban una tirada de 450 000 ejemplares en 1855, explica el impacto de la imagen en la sociedad victoriana.

Herbert Ingram, un joven impresor que tenía un negocio de venta de periódicos en Nottingham, había notado que la demanda del *Weekly Chronicle* siempre crecía cuando llevaba algún grabado. Esto no era muy frecuente, ya que los diarios y las revistas de información no parecían haberse dado cuenta de la fuerza y del impacto de la ilustración. Ingram, aconsejado por el grabador Henry Vizetelly decidió publicar en Londres donde acababa de llegar en 1842 un semanario de información que dependería totalmente de las ilustraciones. Alquiló unas oficinas para la redacción, contrató a periodistas, dibujantes y grabadores imprescindibles para la reproducción de las imágenes a través del procedimiento de la xilografía y el 14 de mayo de 1842 aparecía el primer número de *The Illustrated London News*, con 16 páginas y 32 grabados. Me parece interesante hacer una relación de los temas tratados, puesto que en este primer número aparecen ya las características del género de las Ilustraciones : la universalidad, la afición a las catástrofes, los crímenes, la crónica mundana, la revista de teatros y de libros y tres páginas de anuncios comerciales.

Así tenemos la guerra en Afganistán, un grave accidente de ferrocarril en Francia, un importante incendio en Hamburgo, la explosión de un barco de vapor en las aguas del Chesapeake, una rápida presentación de los candidatos a la presidencia de los Estados Unidos, un baile de máscaras en Buckingham Palace, largos artículos sobre crímenes, cortas revistas de teatro y de libros, notas sobre jardinería y moda, noticias sobre la vida de la Corte y de la alta sociedad, una descripción de una exposición de esculturas en la Royal Academy, una lista de nacimientos, bodas y defunciones, los ganadores de la segunda corrida de caballos de primavera de Newmarket y tres páginas de anuncios repletas de remedios milagrosos para cualquier enfermedad. El precio era de 6 pence, seis veces más caro que *The Penny Magazine*, lo que destinaba la nueva revista a la clase media o medio alta. Se vendieron 26 000 ejemplares del primer número, a finales del año la tirada era de 60 000, en 1851 las ventas llegaban a 130 000 para alcanzar el tope de 310 000 ejemplares en 1863 con el número especial de la boda del Príncipe de Gales. Para los lectores de la diminuta tipografía de los diarios victorianos, *The Illustrated London News* fue una revelación. Las revistas de información gráfica, aparte del progreso considerable de las artes gráficas del siglo XIX, deben su éxito a toda una serie de progresos técnicos que permitieron a las noticias llegar de lugares lejanos en un intervalo de tiempo cortísimo, que parecía increíble sólo unos años antes, gracias a los buques de vapor y al ferrocarril. Las noticias llegaban a Londres en doce días desde Nueva York y en treinta días desde la India. Estas cifras me parecen interesantes a tener en cuenta para la expansión de las Ilustraciones españolas que estaban destinadas en un porcentaje no desdeñable al mercado hispanoamericano para el cual era vital esa reducción considerable del tiempo del viaje.

La existencia de la prensa ilustrada no depende solamente del modo de reproducción de la imagen, es decir en este caso del desarrollo del grabado de madera inventado en Inglaterra por Bewick mucho antes de la fecha de 1842 o de otros progresos técnicos que permitieron su difusión masiva. Se trata de un fenómeno social derivado directamente de la revolución industrial y de la existencia de un nuevo público que proviene de la clase media y que quiere adquirir la educación que no ha recibido. Este fenómeno ocurre en Inglaterra en los años 1830. Conocer el pasado ya no es suficiente en una época de desarrollo considerable del conocimiento en todos los campos del saber. Walter E. Houghton nos dice que esos años fueron los de la ciencia, de unos nuevos conocimientos, de un pensamiento crítico fuerte, que engendraron múltiples dudas, que derrumbaron muchas certidumbres, particularmente en el terreno religioso². La duda, intelectual o política, fue una experiencia dolorosa para los Victorianos ya que experimentaron la ruina de las certidumbres de su infancia con el resultado de una crisis de la fe y un miedo al escepticismo. Por eso hubo, por parte de los editores de la prensa victoriana, un sentido de obligación, una necesidad de instruir, elemento central de la seriedad de la sociedad reforzado por la crisis espiritual e intelectual contemporánea. *The Illustrated London News* afirmaba en su prefacio, por los años 1842-1844 que sus ilustraciones eran el registro pictórico de la historia del mundo y que eran capaces de formar la mente de los hombres y de enaltecerlos a través de las cualidades permanentes del arte : la universalidad, la verdad y la totalidad. El tono de moralidad y de educación universal que adoptó la revista la dirigió lógicamente a las respetables familias

inglesas para las cuales la revista preservaba, inviolada y excelsa, la pureza de sus columnas. La revista estaba bien vista por el clero y los críticos de los diarios conservadores apreciaban el hecho de que se pudiese poner en todas las manos. Charles Knight describe admirablemente la falsificación de la verdad que suponía este tipo de revista y la limitada visión del mundo que ofrecía. Lo que dice de *The Illustrated London News* podría aplicarse a cualquier Ilustración española.

La materia prima sobre la que el serio ilustrador trabajará más a gusto es la Corte y la moda, las procesiones cívicas y los banquetes, las reuniones políticas o religiosas en salas llenas, novedades teatrales, festivales de música, corridas de caballos, crónicas, botamiento de navíos — toda escena, en suma, donde una gran muchedumbre y gente respetable pueden verse juntos, pero nunca ninguna exhibición de pobreza vulgar, si es posible³.

El resultado era una repetición sin fin de las imágenes en las que el escenario cambiaba pero donde los protagonistas siempre eran los mismos. Un excelente artículo de Celina Fox⁴ sobre el desarrollo del reportaje social en las revistas ilustradas demuestra perfectamente que el auge del periódico ilustrado de masa no conlleva necesariamente un reportaje gráfico serio de las condiciones sociales. *The Illustrated London News* se adapta a su público de la clase media y media alta de ideología tradicionalista y conservadora, dándole una visión superficial y convencional de la sociedad. De allí viene su éxito y su extraordinaria longevidad, ya que existe todavía actualmente.

L'Illustration.

Cuatro periodistas republicanos liberales que colaboraban en el periódico *Le National*, hoja política y literaria opuesta a Louis Philippe crean la revista en 1843, un año después de la aparición de *The Illustrated London News*. Alexandre Paulin asumió rápidamente la dirección y se puede decir que renovó el periodismo en Francia, inspirándose en el modelo británico, es decir recorriendo a la lectura de la prensa extranjera, al envío de correspondentes en el lugar de los acontecimientos, a la colaboración voluntaria de los lectores de *L'Illustration* repartidos por el mundo entero, a una nueva técnica de exposición de los hechos y al clásico recurso de las agencias (Havas en particular). *L'Illustration* explora el terreno de la búsqueda de las fuentes de la información, lo que será la base del periodismo moderno. La relación escrita viene acompañada de vistas, de mapas, de dibujos, fenómeno que se generalizará sólo unos diez años más tarde. Como su homóloga británica, *L'Illustration* pretende la universalidad. Política, Bellas Artes, música, teatro, bibliografía, mundanidades se mezclan en la revista y el énfasis se pone en la ilustración, la imagen. El formato es de un gran in cuarto (28 x 32 cm), el más grande de las revistas ilustradas francesas, antes de la aparición de *Le Monde Illustré*. La localización de los grabados no varía nunca, por razones de la impresión de gran tirada que obliga a determinar el espacio de los grabados en las páginas 1, 4, 5, 8, 12, 13 y 16. *L'Illustration* sale cada sábado, cuenta 16 páginas y a veces lleva grabados fuera de texto. Las imágenes tienen más importancia que el texto, ocupan el 50% de la superficie del semanario. El rasgo fundamental de la

revista es el número y la calidad de los grabados, para los que cuenta con los mejores dibujantes de la época. El recurso a la imagen se justifica por el criterio de la eficacia, las cosas que llegan al espíritu a través de las orejas son más difíciles de memorizar que las que llegan a través de los ojos.

Como para su homóloga londinense, su meta es ambiciosa. *L'Illustration* quiere ser un amplio anuario donde todos los hechos que la historia contemporánea registra en sus anales serán relatados e ilustrados. Así la revista será un fiel espejo donde vendrá a reflejarse la vida de la sociedad del siglo XIX. Pero como para *The Illustrated London News* es un reflejo filtrado por el buen gusto, la moralidad y la dignidad. Tenemos un primer índice de ello en las portadas cuya paginación no cambia nunca con la cabecera y un único grabado que ocupan media página, grabado que permanece siempre digno, cualquiera que sea el fenómeno ilustrado, evitando así todo sensacionalismo. Una breve descripción del sumario es igualmente elocuente al respecto. Como en todo diario de noticias predomina la actualidad, pero lo anecdotico y lo mundano ocupan un espacio importante. La historia de la semana constituye una recensión de los hechos políticos mayores, las noticias de las guerras, los grandes asuntos diplomáticos internacionales y también incluye la novedad y lo insólito de reportajes de viajes lejanos o bien en una perspectiva geográfica o etnográfica, o bien en relación directa con la actualidad política o el acontecimiento. Es el prurito de universalidad de las Ilustraciones. El “courrier de Paris” es otra rúbrica que presenta con cierta frivolidad la vida de la buena sociedad parisina en una o dos páginas. El ancho mundo del divertimiento invade la revista desde la página musical, crónica y partitura de piano, página de crítica teatral, de ópera y el apogeo del folletín en el cual el lector proyecta sus ensueños en un universo en realidad moralizador y tranquilizador, ya que al final, los valores fundamentales de la sociedad triunfan. Por fin la publicidad, reflejo sociológico de la época, ocupa la penúltima página. La última se reserva a los dibujos, problemas de ajedrez, correo de lectores y grabados de moda.

A lo largo de su larga historia (1843-1944), *L'Illustration* aparece como una de las revistas más características de la burguesía tradicional francesa, una revista moderada, seria, muy patriótica. Muy cara, la revista se distribuye esencialmente a través de la suscripción y se dirige a un público burgués que le es muy fiel. De 1843 a 1855 su tirada pasa de 13 000 a 24 000 ejemplares, cifra considerable si se observa que el periódico de mayor venta en Francia, *La Presse*, adicta a Napoleón III que lo finanza, tira a 42 000 ejemplares en 1855. Una comparación con la tirada de las revistas ilustradas inglesas, diez veces mayor indica el grado de modernización y de cultura de la sociedad inglesa, y la consiguiente diferencia de medios y de impacto entre *The Illustrated London News*, *L'Illustration* y las ilustraciones españolas, de más modestas tiradas, en general de 3 000 a 6 000 ejemplares. Como lo dice Marchandiau en su excelente trabajo ⁵, *L'Illustration* en el siglo XIX era un poco como la televisión hoy en día, el mensaje aceptado sin contestación gracias al poder de su evocación. La revista quiere describir, contar el acontecimiento con la prueba evidente de la imagen dibujada, sin analizar, ni sobre todo entrar en polémicas. Sin embargo, a pesar del apoliticismo declarado (*L'Illustration* no es el órgano de un partido), se sitúa en el campo del orden por el léxico, la forma de las imágenes y las metáforas. No existe ninguna distorsión

entre el léxico y el mensaje. La ideología vehiculada es conservadora, los valores defendidos son los de la burguesía. La revista no es únicamente un reflejo del pensamiento de la burguesía francesa sino que influye sobre ésta a causa del volumen, de la naturaleza y de la forma de las informaciones que propaga.

A partir de los años 90 y sobretodo en el primer tercio del siglo XX, *L'Illustration* vino a ser una vitrina de Francia en el mundo, un potente medio de fomento de la civilización francesa donde se mezclan el lujo, la alta cultura y el gusto por el progreso técnico, la vulgarización científica de las modernas invenciones, lo que la transforma en la revista gráfica más lujosa del mundo, sin equivalente en ningún otro país.

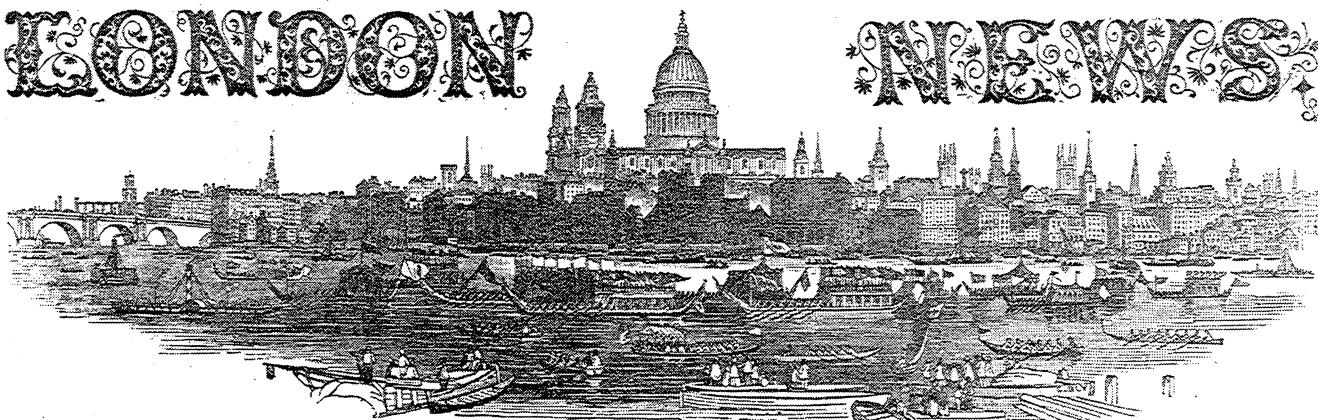
El estudio pormenorizado de las Ilustraciones en España que sigue a continuación demuestra, a mi parecer, el peso de estos modelos europeos tanto a nivel formal como a nivel del contenido y de la ideología. Una de las preguntas que plantea nuestra investigación es valorar en qué medida la adopción en España a partir de 1849 de unos modelos de prensa ilustrada adaptados a unas sociedades inglesa y francesa en plena modernización a raíz de la revolución industrial, no va a modificar, a la larga, esos modelos para adaptarlos a una sociedad diferente, menos desarrollada.

Otra de las preguntas fundamentales que plantea el estudio de las Ilustraciones, órganos de prensa que, por su mismo enfoque, vehiculan los valores establecidos de la sociedad burguesa y simultáneamente, se abren al progreso técnico y científico de la humanidad, consiste en valorar en qué medida no sólo son un mero reflejo de la historia de su tiempo, sino que constituyen igualmente un factor de modernización de la sociedad europea de la segunda mitad del siglo XIX y uno de los primeros pasos hacia cierta democratización y transformación de la cultura gracias a la difusión masiva de la imagen. ¿Esta idea que parece admisible en el caso de la Inglaterra victoriana puede aplicarse a la España de mediados del siglo XIX, a la España de la Restauración bajo el reinado de Alfonso XII o bien a la España del primer tercio del siglo XX?

NOTAS

1. HIBBERT Christopher : *The Illustrated London News social history of Victorian Britain*, Angus & Robertson, London, 1975.
2. HOUGHTON Walter E. : "Periodical literature and the articulate classes" in SHATTOCK J. & WOLFF M. *The Victorian periodical press; samplings and soundings*, Leicester University Press, 1982.
3. KNIGHT Charles : *Passages of a Working Life During Half a century*, 3 vols., London, 1864-5, iii, p. 246-247.
4. FOX Celina : "The Development of social reportage in English periodical illustration during the 1840s and early 1850s" in *Past and Present*, N° 74, Feb 1977, p. 90-111.
5. MARCHANDIAU Jean-Noel : *L'Illustration 1843/1944*, Privat, Toulouse, 1987.

THE ILLUSTRATED LONDON NEWS

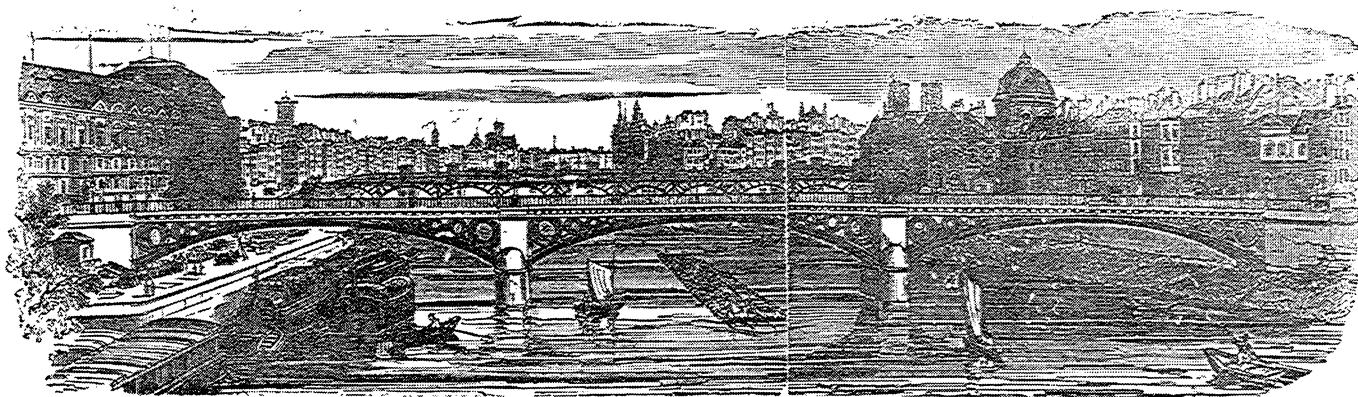


No. 1.]

FOR THE WEEK ENDING SATURDAY, MAY 14, 1842.

[SIXPENCE

L'ILLUSTRATION, JOURNAL UNIVERSEL.



Ab. pour Paris. — 5 mois, 8 fr. — 6 mois, 48 fr. — Un an, 50 fr.
Prix de chaque N°, 75 c.—La collection mensuelle br., 2 fr. 75.

N° 1. VOL. I. — SAMEDI 4 MARS 1843.
Bureaux, rue de Seine, 55. — Réimprimé.

Ab. pour les Dép. — 5 mois, 9 fr. — 6 mois, 47 fr. — Un an, 52 fr.
pour l'étranger. — 40 — 20 — 40



MADRID: Mes 6 rs.—Tres 16.—Seis 50.—Año 50.
Número suelto 2 rs.

Núm. 1º TOMO I.—SABADO 5 DE MARZO DE 1843.
Madrid.

PROVINCIAS: Mes 8 rs.—Tres 20.—Seis 40.—Año 60.
ULTRAMAR Y ESTRANERO: Año 80.

Eliseo Trenc

TIPOLOGÍA DE LAS ILUSTRACIONES

Para no incurrir en repeticiones con el trabajo de Cecilio Alonso sobre los antecedentes de las Ilustraciones, donde propone una definición de las primeras revistas ilustradas, los Almacenes, Museos y Semanarios pintorescos que son los precedentes inmediatos de las primeras revistas denominadas *Ilustraciones* en España, me voy a centrar en el periodo 1870-1900 que constituye, a mi parecer, la época del apogeo del género en España.

Cecilio Alonso destaca la continuidad material entre los Almacenes pintorescos y los periódicos universales ilustrados. Me parece que el periodo de aclimatación del periodismo gráfico en España entre 1849 y 1868 es una época de transición entre el semanario de sensibilidad romántica y la Ilustración universal donde se nota una lenta progresión del realismo. Es difícil diferenciar claramente un género del otro, ya que el carácter instructivo-enciclopédico-recreativo de los Almacenes impregna los primeros periódicos ilustrados de información. Aparte de las deficiencias de la industria gráfica española y del retraso del grabado a la testa respecto a los otros países de Europa del Norte, el desarrollo del periodismo informativo ilustrado va ligado a la modernización y aceleración de la comunicación de noticias gracias a la extensión de la red de ferrocarriles entre 1855 y 1865, a la implantación del servicio diario de Correos, logro de la década de los años sesenta y al telégrafo eléctrico que alcanza en 1860 los 7 215 kms. Estos factores de progreso técnico explican, no el nacimiento, pero sí el incremento y la posibilidad de continuidad de las Ilustraciones que, como el estudio del corpus lo evidencia, se multiplican en la década de los años ochenta.

¿Cuáles son pues, los rasgos que permiten diferenciar una Ilustración de otras revistas ilustradas coetáneas, anteriores o posteriores?

1. La presentación

Las Ilustraciones son de gran formato, el doble de los almacenes anteriores, un gran in cuarto, 38 x 26,5 cm para *La Ilustración Católica*, 36,5 x 27 cm para *La Ilustración Artística* y 37 x 27 cm para *La Ilustración*. Los tomos anuales, encuadrados ricamente cuentan con una portada, a menudo una composición alégorica generalmente dibujada por un artista célebre, por ejemplo Rosales para la *Ilustración Española y Americana*. La primera página se adorna con una cabecera, generalmente un grabado que alude al universalismo de la publicación por medio de una presentación muy apretada de varios edificios famosos del mundo. El texto está presentado generalmente en tres columnas verticales y los grabados ocupan, por razones de impresión, siempre las mismas páginas. A menudo, la doble página

central se reserva para una ilustración artística o bien la representación de un acto o acontecimiento particularmente notable. El número de páginas varía de las ocho de *La Ilustración* en 1849 o de *La Ilustración* de Tasso (1880) a las doce, *Ilustració Catalana*, *Ilustración Cómica*, pero en general es de diez y seis.

2. La distribución y la difusión

Las Ilustraciones se venden esencialmente por suscripción. En la primera página vienen los precios detallados según la duración de ésta (anual, 6 meses, 3 meses o 1 mes) y el lugar (Madrid o Barcelona, España, extranjero (Europa), Ultramar). No aparece el precio de un número suelto. Como ejemplo damos el cuadro de suscripción de *la Ilustración Española y Americana* para el año 1890 :

	Año	Semestre	Trimestre
Madrid	35pts	18pts	10pts
Provincia	40pts	21pts	11pts
Extranjero	50pts	26pts	14pts
Colonias (Cuba, Puerto Rico, Filipinas)	12 pesos fuertes		
Demás América, Asia	60pts		

Esto permite una fidelización de la clientela esencialmente burguesa por el mismo precio de las *Ilustraciones* que prohíbe su compra por suscripción a los estamentos más populares de la sociedad española. Una consecuencia de la venta por suscripción es la ritual y casi obligada encuadernación del tomo anual o semestral que transforma la revista de información efímera en un lujoso y duradero libro de consulta o de recreo, lo que supone, por parte del lector, una relación diferente, más deferente con la revista.

Una característica peculiar de la difusión de las Ilustraciones españolas es que las principales, las que podríamos llamar nacionales, para diferenciarlas de las regionales de difusión restringida a una o varias regiones, se dirigen no sólo a un mercado peninsular, sino también al mercado hispanoamericano, como ya lo prueba el cuadro de suscripción reproducido más arriba. Pero esto aparece de forma más evidente en el título de dos de ellas, en la más importante, el modelo de referencia de las ilustraciones en España, *La Ilustración Española y Americana* de Madrid, y *La Ilustración (revista hispano-americana)* de Tasso, editada en Barcelona a partir del año 1880. Por fin la conciencia, por parte de los editores, de contar con un número no desdeñable de lectores latino-americanos aparece en el contenido mismo de las Ilustraciones, repleto de temas americanos.

3. Relación cuantitativa entre imagen y texto.

La relación entre la imagen y el texto en la superficie de las páginas gira en torno del 50%, varía entre el 33 y el 50%, es decir entre una tercera parte y la mitad de la superficie de la revista para la imagen. Este porcentaje que he verificado para diferentes años en *La Ilustración Española y Americana*, *La Ilustración Artística* e *Ilustració Catalana* es más fuerte que el de la mayoría de los Almacenes. Como se verá más adelante, algunas de las Ilustraciones españolas estudiadas en esta obra no responden a este criterio, estando la relación imagen-texto a veces muy por debajo del 33%. En todos los casos se trata de Ilustraciones marginales o muy específicas que aprovechan el fenómeno y la moda de las Ilustraciones para usurpar de alguna manera un título a las que no deberían pretender por, precisamente, su falta de ilustraciones. Esto no quiere decir, por supuesto, que su estudio no deba incluirse en este trabajo de conjunto, ya que participan del panorama peculiar de las Ilustraciones en España que intentamos esclarecer.

4. Método de reproducción de la imagen

Sin entrar ahora en el estudio pormenorizado de los métodos de reproducción de la imagen, objeto del estudio de Francesc Fontbona, cabe señalar como una de las características fundamentales de las Ilustraciones el predominio, como método de reproducción de la imagen, del grabado de madera a la testa que se hace, en una primera etapa, a partir de dibujos originales, y en una segunda etapa, a partir de fotografías que se logra reproducir directamente sobre la madera. Otros procedimientos técnicos destinados a incrementar las tiradas aparecerán a lo largo del periodo considerado. Pero esto no invalida la preeminencia de la xilografía, con la introducción de alguna litografía y una tímida aparición del fotograbado en las decenios 1880 y 1890, fotograbado destinado a reemplazar la xilografía y que gana cada vez más terreno a medida que se entra en el siglo XX.

5. Género v temática

Las Ilustraciones son, como su nombre lo indica, revistas ilustradas, recreativas v culturales a la vez. En todos los subtítulos encontramos las palabras “ciencias, arte y literatura” con además “industria y conocimientos útiles” en *La Ilustración Española y Americana* y “política” en *La Ilustración* de Madrid. Es decir que, curiosamente, lo que tendría que diferenciar una Ilustración de un Almacén, el énfasis sobre la noticia gráfica, sobre la actualidad que aparecía claramente en el título del modelo inglés, *The Illustrated London News*, desaparece del subtítulo de los ejemplos españoles. A pesar de ello, es bien en las Ilustraciones donde se desarrolla el reportaje gráfico de actualidad, como se verá en el trabajo de Patricia Ayraut sobre Juan Comba. Pero ocupa sólo una parte de la revista, de la que no desaparece el carácter instructivo, enciclopédico, recreativo de las revistas anteriores, en particular de los Almacenes.

El sumario de las Ilustraciones nacionales ofrece una gran variedad temática, pero al mismo tiempo es el mismo para todas ellas, lo que demuestra que el éxito de *La Ilustración Española y Americana*, que domina el panorama madrileño y nacional y que se convierte en el modelo peninsular que es imprescindible imitar, le va a acarrear una fuerte competencia, centrada esencialmente en la fuerte potencia editorial de Barcelona. El estudio de este o estos sumarios análogos nos indica qué se trata de revistas generales, universales en un sentido tanto geográfico como temático, con el enciclopedismo tan inherente al pensamiento positivista del siglo XIX. Es aquí donde podemos intentar deslindar lo que pertenece a lo informativo y lo que entra en lo recreativo e instructivo. La actualidad aparece tratada generalmente en las primeras páginas, lo que indica su importancia, en una rúbrica que se llama, según la Ilustración : Crónica contemporánea, Crónica general, Historia de la semana, Panorama universal, Murmuraciones europeas, Ecos, etc ... Al lado de términos serios, crónica, historia, aparecen términos más ligeros, murmuraciones, ecos, donde se puede infiltrar lo recreativo. La descripción de las imágenes en la rúbrica : Nuestros grabados o Grabados viene a llenar, cuando se trata de un reportaje gráfico, la parte informativa. La actualidad aparece también en los retratos y las biografías que, en su mayoría, son los de personajes famosos que acaban de fallecer. Ahora bien, hay secciones en que lo informativo y lo instructivo o recreativo se mezclan. Si el título de algunas rúbricas de literatura : Los libros nuevos; "Llibres rebuts", remiten a la actualidad, el título de otras : Amena literatura, Album poético, no parece referirse precisamente a la actualidad literaria. Lo mismo se puede decir del tratamiento de la ciencia y de la técnica, a la vez informativa e instructiva por su marcado carácter de divulgación y como lo indican los títulos de las rúbricas, *Crónica científica* con un cariz informativo o *Sección científica* con un cariz instructivo. Muy típico de la mentalidad enciclopédica, deseosa de conocimientos, atenta al progreso científico y técnico, de la sociedad decimonónica es el relato de viajes a países lejanos, sobretodo a Hispanoamérica y Asia, en particular a Filipinas, por razones obvias, género que aparece con una relativa frecuencia en las Ilustraciones y que se puede considerar a la vez instructivo y recreativo. Hay importantes secciones de las Ilustraciones que son puramente recreativas, como los juegos (jeroglíficos, problemas de ajedrez) y sobre todo el folletín, de larga tradición pero que permanece a lo largo del último tercio del siglo XIX. Finalmente, lo informativo y lo comercial se mezclan en los anuncios que ocupan generalmente las dos últimas páginas y en los cuales crece poco a poco el anuncio icónico de forma imparable, en un proceso paralelo al del cartelismo estrictamente contemporáneo.

Las Ilustraciones en España no son, por consiguiente, únicamente revistas de información gráfica. Tampoco lo fueron en Inglaterra y Francia y no podían serlo porque, como ya hemos dicho, dimanaban directamente de los Semanarios pintorescos románticos que habían acostumbrado sus lectores a una mezcla instructiva-recreativa que va a permanecer en las Ilustraciones.

Pero otra mezcla caracteriza, a mi parecer, las Ilustraciones, y es esa sorprendente mezcla de la tradición y de la modernidad que caracteriza igualmente a la clase social a la que se dirigen, es decir la burguesía española e hispano-americana. Al lado de una profusión de grabados que presentan, aprovechando ceremonias oficiales, a los pilares de la sociedad

burguesa española, la iglesia, el ejército, la monarquía, la institución familiar como justificación del poder y de la necesaria jerarquía de la sociedad y de la ausencia de la representación de la miseria de la clase obrera y de los campesinos, que sólo suele aparecer en escenas de caridad que, en realidad valoran únicamente a los ricos caritativos y cristianos, aparece un interés muy fuerte por el progreso científico, técnico e industrial, es decir la visión de un mundo que está cambiando, que se está modernizando. Surge un nuevo tipo de héroe, el inventor, el ingeniero como por ejemplo Isaac Peral, el médico que hace progresar su ciencia. Los puentes de hierro, las máquinas de vapor, los buques, las locomotoras, los progresos de la electricidad invaden las páginas de las Ilustraciones. De ahí viene el impacto del "Crystal Palace" o de la Torre Eiffel como símbolos del progreso técnico y máximos ejemplos de las enormes posibilidades de la nueva arquitectura del hierro.

La ambición, por parte de los editores de las Ilustraciones extranjeras, de que éstas permanezcan como un testigo, una historia de su tiempo gracias al empleo de la imagen existe también en los editores de las Ilustraciones españolas. Vuelvo a citar, después de Cecilio Alonso, este extracto, modélico al respecto, de la presentación de *La Ilustración* del año 1855 :

... esa revista semanal que ... aspira a ser con el tiempo una crónica escrita y dibujada, un archivo en el cual se perpetúen los sucesos, en el doble interés del texto y de las láminas.

Hoy sabemos que ese archivo pretendidamente fiel y universal es parcial y subjetivo, que nos da una visión de la realidad histórica determinada por una ideología burguesa que las Ilustraciones vehiculan y configuran a la vez. Como se verá a continuación, algunos de los trabajos presentados se plantean esta cuestión relevante de nuestra investigación.

LA ILUSTRACION ESPAÑOLA Y AMERICANA

PRECIOS DE SUSCRICIÓN.

	ARO.	SEMESTRE.	TRIMESTRE.
Madrid.....	35 pesetas.	18 pesetas.	10 esetas.
Provincias	40 id.	21 id.	11 id.
Extranjero.....	50 id.	26 id.	14 id.

AÑO XXXI.—NÚM. XXV.

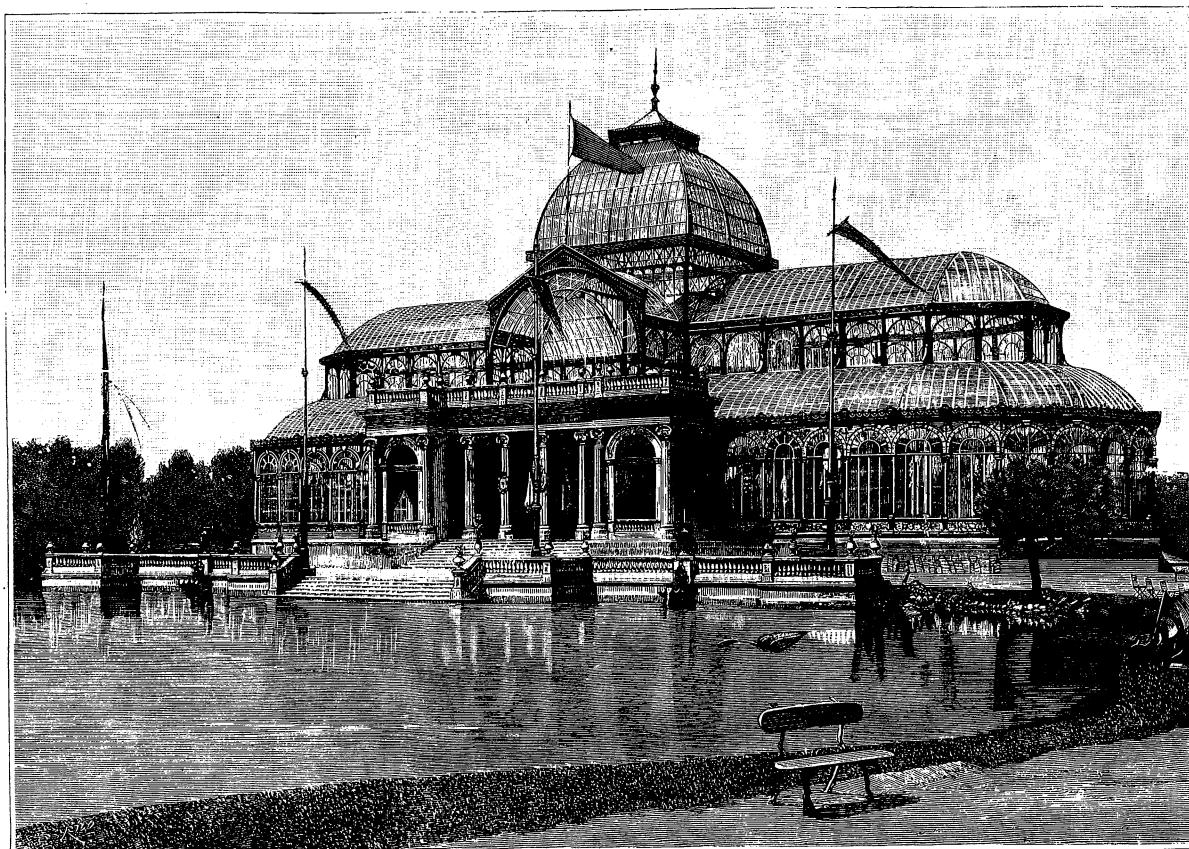
ADMINISTRACIÓN:
ALCALÁ, 23.

Madrid, 8 de Julio de 1887.

PRECIOS DE SUSCRICIÓN, PAGADEROS EN ORO.

	ARO.	SEMESTRE.
Cuba, Puerto-Rico y Filipinas...	12 pesos fuertes.	7 pesos fuertes.
Demás Estados de América y Asia.....	60 pesetas ó francos.	35 pesetas ó francos.

MADRID.—EXPOSICIÓN DE FILIPINAS



PABELLÓN-ESTUFA DE CRISTAL DONDE SE HA VERIFICADO LA INAUGURACIÓN DEL CONCURSO.

(De fotografía de Laurent.)

TIPOS MADRILEÑOS.

UN HOMBRE MUY PREOCUPADO.

Pocos días hace, una mañana me sorprendió la cartita qué á continuación copio, recibida por el correo interior:

«Amigo mío: Deseo ver á usted para hablarle de un asunto, y le suplico tenga la bondad de pasar por esta su casa después de las doce, que es la hora á que sale Juan para ir á la oficina. De usted afectísima amiga —PILAR.»

Tiempo me faltó para acudir al llamamiento de la hermosa Pilar, que, en verdad te digo, discreto lector, que es mujer por todo extremo simpática y agradable, mucho más vistosa que las dos hijas de su marido, que era viudo cuando se casó con ella....

—¿Y por qué siendo tan bella esa Pilar se casó con un viudo? —preguntará el lector.

—Pues se casó con el viudo, padre de dos hijas de diez y siete y diez y nueve años, porque no tuvo mejor proporción, y porque ya había cumplido los treinta y ocho, y corría inninente peligro de quedarse para vestir imágenes.

—Vamos, pensará el lector, el viudo sería rico.

—No, señor, no era rico, ni lo es ahora tampoco. Mi amigo Juan es un modesto empleado que cobra sus mil quinientos reales al mes, una miseria para los tiempos presentes y para sostener una casa donde han de vivir decentemente un matrimonio y dos hijas casaderas.

—¿Y por qué se casó ese viudo teniendo tan pocos recursos? ¿qué necesidad tenía de echarse encima el peso de una nueva obligación?....

—Pues, señor mío, contestó al lector, se casó porque le gustó Pilar, y porque, debiendo pasar la mayor parte del día fuera de su casa, creía que necesitaba una persona de respeto al lado de sus dos hijas, y, en fin, se casó porque le dió la gana.

Esto ocurrió hace un año. Yo

fui padrino de la boda, y por esta circunstancia me interesa la ventura de este matrimonio.

Recibíome Pilar sonriendo tristemente, como dicen los novelistas, y después de expresarme su agradecimiento por la prontitud con que había acudido á ponerme á sus órdenes, me dijo:

—Usted es un verdadero amigo de Juan, ¡verdad?

—Sí, señora, verdadero y antiguo; juntos hemos cantado y predicado misa cuando niños; juntos hemos jugado á los soldados en aquella edad feliz, ya remota, en que éramos al propio tiempo militares y clérigos; juntos cursamos las aulas; juntos hicimos nuestras primeras calaveradas, y nuestra amistad no ha sufrido desde entonces el más leve eclipse. Hoy somos tan amigos como cuando jugábamos en el patio de la casa en que los dos vivíamos, como en la época en que hacíamos el amor á dos hermanas pertenecientes á aquel benemérito cuerpo de baile del teatro del Circo, donde había un personal escogidísimo, y unas pantorrillas de las que ya se ven pocas en la escena.

—Sí, ya sé que ustedes han corrido juntos.

—Señora, se hacia lo que se podía. Jóvenes, alegres y con poco dinero, estábamos en las mejores condiciones para correrla. Pero dejemos estos recuerdos del tiempo viejo, y sepá yo á qué debo el honor de haber sido llamado por usted.

—Perdone usted le haya molestado, pero usted me inspira absoluta confianza.

—Gracias, amable Pilar.

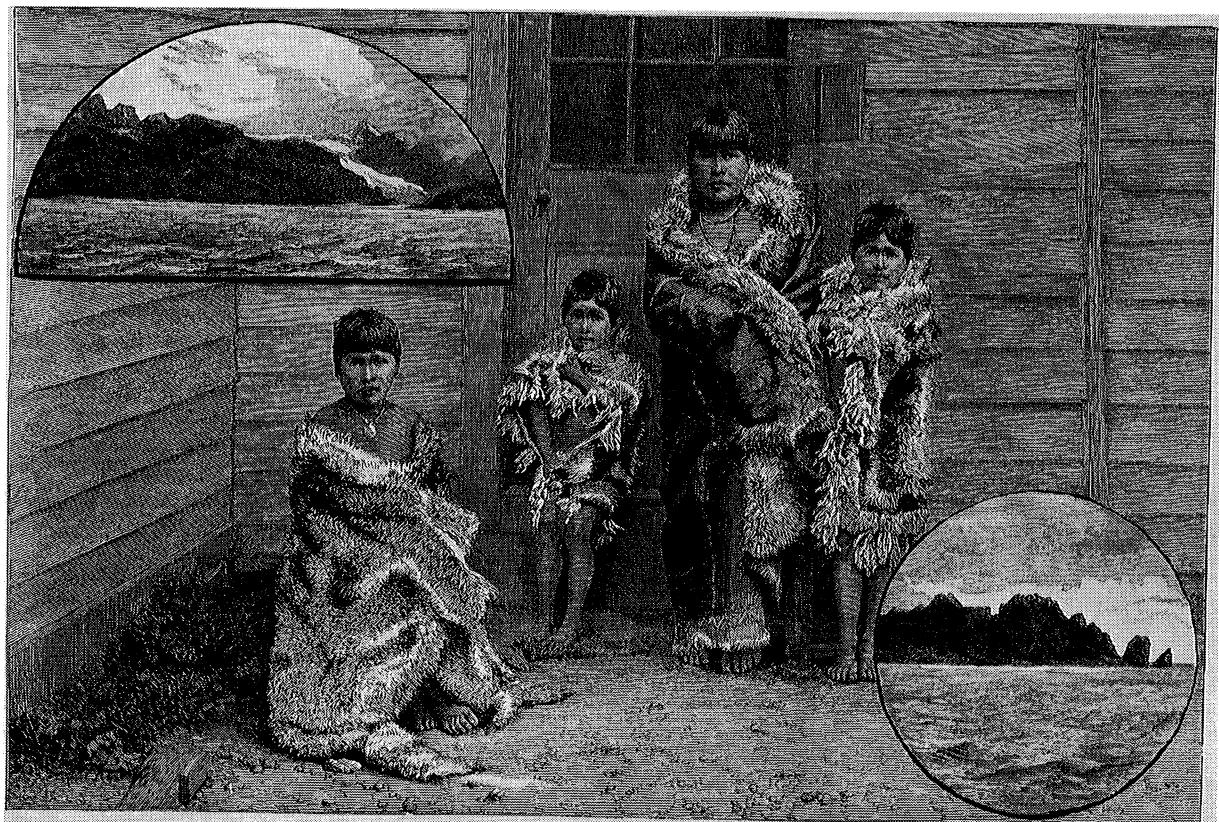
—Y quiero preguntar á usted si sabe por qué ésta preocupado mi marido hace cosa de un mes.

—Señora, lo ignoro, y viéndole frecuentemente, no he advertido....

—Pues, sí, señor; tiene una preocupación, y debe ser cosa grave. Es indudable que algo le pasa, y usted comprende cuánto me interesa conocer el motivo de su ensimismamiento, de su mal humor, de su



MÉJICO.—MONUMENTO A CUAUTHEMOC (GUATIMOCÍN).
(De fotografía directa, remitida por los Sres. J. Buxó y Compañía.)



ESTRECHO DE MAGALLANES (AMÉRICA DEL SUD).—VENTISQUERO SOBRE LA BAHÍA DE TAMAR.—INDÍGENAS DE TIERRA DEL FUEGO.—CABO PILAR, ENTRADA AL ESTRECHO POR EL PACÍFICO.

Aspectos materiales y económicos

Francesc Fontbona

LAS ILUSTRACIONES Y LA REPRODUCCIÓN DE SUS IMÁGENES

La aparición de un tipo de prensa muy ilustrada bien entrado el siglo XIX no se produjo casualmente. Este fenómeno tuvo su origen en la profundización que hacían las empresas de artes gráficas en aspectos técnicos del grabado hasta entonces desconocidos o poco desarrollados.

Un hombre del siglo XVIII, de haber querido ilustrar profusamente una revista, no hubiera tenido más remedio que utilizar en el mejor de los casos el grabado al aguafuerte. La complicación que suponía combinar una estampa de éstas con la tipografía, y la lentitud de su estampado hacían a esta técnica — y no digamos cualquier otra de las de la familia calcográfica — poco apta para producir una prensa ágil y asequible.

Otra opción hubiera sido la de la xilografía, perfectamente compaginable técnicamente con la tipografía, pero en aquella época esta técnica de grabado — la pionera en el mundo de las artes gráficas — no admitía trabajos mínimamente refinados de factura a causa de las maderas corrientes que se utilizaban y de la manera como se solían tallar los bloques.

Desde principios del siglo XIX fue introduciéndose desde Inglaterra una modificación en la xilografía que sería decisiva para la aparición de la “Ilustraciones”, ya que gracias a ella el grabado en madera adquirió un grado de perfección técnica que permitía hacer reproducciones de alto nivel de fidelidad, en las que a los trazos que delimitaban un dibujo sencillo se les podía añadir la ilusión de los matices, las sombras y los medios tonos. Se trataba de un cambio aparentemente simple pero que revolucionó la xilografía : la matriz se cortó ya siempre y a conciencia con la superficie grabable perpendicular a las fibras de la madera, procedimiento que se llamaría “a testa” o “a contrafibra”. Hasta entonces en general para el grabado se utilizaban maderas sencillas, que resultaban blandas, y no se daba mayor importancia a la dirección de su corte, por lo que muy a menudo era en el sentido de las fibras (“a hilo”), lo que permitía superficies grabables bastante amplias ya que el corte perpendicular limitaba éstas al diámetro del tronco del árbol utilizado.

Para simplificar diríamos que a partir de principios del siglo XIX los troncos de las maderas para grabar se cortaron a rodajas y se seleccionaban de mayor dureza que las habituales hasta entonces. Hasta tal punto era importante esto en la nueva técnica xilográfica que apareció la figura del carpintero especializado en preparar matrices, ya que muy a menudo para obtener superficies mínimamente grandes había que ensamblar diversos pedazos de madera.

El cambio de dureza conllevó también un cambio de herramientas en manos del grabador : los cuchillos utilizados hasta entonces para grabar resultaban poco refinados, y fueron substituidos por finos y agudos buriles que permitían trabajos de gran complejidad y

detallismo, antes sólo imaginables en las calcografías. La xilográfía dejó pues de ser una técnica simple y a menudo hasta tosca y se convirtió en un medio de enormes posibilidades plásticas cuyos resultados se acercaban a la brillantez propia del grabado calcográfico pero con la ventaja de una menor complejidad en la realización de la matriz y una perfecta compenetración con la tipografía en el momento de la impresión.

Estas ventajas técnicas posibilitaron la aparición en el siglo XIX del tipo de revista muy ilustrada que ahora nos ocupa. Aunque el modelo standard internacional de "Ilustración" no quedó establecido hasta 1842-43 con la aparición de *The Illustrated London News*, el *Illustrierte Zeitung* de Leipzig y *L'Illustration* de París, en años anteriores ya había revistas ilustradas que apuntaban al mismo objectivo. En España por ejemplo había el *Semanario Pintoresco Español* de Madrid (1836) y *El Museo de Familias* de Barcelona (1838).

En los años cincuenta se consolidó ya el modelo maduro de *Ilustración* en España : dos de ellas, *La Ilustración Barcelonesa* (1858) y *La Ilustración* (1859), también de Barcelona, tuvieron una vida corta : pero otra, *El Museo Universal* (1857) de Madrid, arraigó profundamente y acabó convirtiéndose a los doce años en *La Ilustración Española y Americana* (1869), el exponente más destacado del género en España.

En este tipo de revistas el procedimiento de reproducción de imágenes era xilográfico. Cualquier variante del grabado calcográfico quedaba descartada por antieconómica, y la litografía — o su variante la zincografía —, que sólo en determinadas ocasiones aparece también en las *Ilustraciones*, solía utilizarse, preferentemente, en publicaciones de otro tipo, como las satíricas. Las razones de esta exclusividad, a parte de las de tipo económico que ya he apuntado, habría que buscarlas en una investigación exhaustiva del tema, pero yo aventuraría que tenían mucho que ver con el sistema de producción de las *Ilustraciones*.

Poner en marcha una revista de este tipo representaba sin duda un considerable esfuerzo económico, y su auge no se explicaría sin la posibilidad de reutilizar masificadamente las ilustraciones. Esto lo hacían posible técnicas como el **polytypage**, cuya patente se remontaba a 1786, y que permitían la obtención de clichés de formas tipográficas y también claro está de xilogravías, con lo que de una sola madera se podían reproducir varios clichés idénticos e introducirlos en un mercado del cliché que abarataba el proceso de ilustración de libros y revistas. El procedimiento fue utilizado por ejemplo para la impresión de los **assignats**, el primitivo papel moneda puesto en circulación por la Francia revolucionaria.

Pese a que la posibilidad de obtener clichés a partir de xilogravías, como se ha visto, no era nueva, parece ser que su uso generalizado no se produce hasta que en los años treinta la popular revista inglesa *Penny Magazine* no sacó buen partido de la modalidad conocida con el nombre de estereotipia, cuya introducción tampoco era nueva (puesto que se remontaba a los primeros años del siglo XVIII).

El empujón definitivo a la masificación de clichés de origen xilográfico lo dio la introducción de la galvanoplastia en las artes gráficas. Se trata de una técnica capaz de reproducir objetos con mucha fidelidad, por un complejo procedimiento electroquímico. En este caso lo que se reproducía era la matriz xilográfica. Investigada desde los últimos años treinta y los primeros cuarenta, la galvanoplastia empezó a aplicarse a la imprenta hacia 1850. Todo esto son datos que se basan en bibliografía solvente de procedencia diversa pero

que habría que contrastar con un profundo análisis de las matrices que se conserven y de la documentación que existe en torno a las revistas que estamos analizando.

Sea como fuere lo que es cierto es que en pleno proceso de consolidación de las *Ilustraciones* la posibilidad de reproducir en metal perfectamente matrices xilográficas por galvanoplastia fue un factor de enorme importancia en la viabilidad del género.

El **Polytypage**, la esterotipia y definitivamente la electrotipia — nombre dado a la galvanoplastia aplicada a la tipografía — dieron origen a una producción de matrices de grabado susceptibles de ser reutilizadas y comercializadas después de su uso original. Así se produjo una progresiva circulación internacional de clichés que enriquecían las revistas con costos muy razonables. Ello provocó un fenómeno curioso : las revistas menos ricas eran las que publicaban más ilustraciones internacionales, puesto que los clichés al multiplicarse se convertían en mercancía barata, mientras que las publicaciones más solventes tenían grabadores o hasta talleres de grabado propios, lujo al alcance de pocas empresas, y seleccionaban más el cupo de clichés de importación que publicaban.

La gran época de las *Ilustraciones* en España corresponde ya a las dos últimas décadas del siglo. Es un momento especialmente complejo en las artes gráficas, ya que el fotograbado acababa de introducirse de la mano del coronel López Fabra y estaba en trance de pasar de un estadio experimental a una técnica plenamente competitiva. El paso de una cosa a otra no era, sin embargo, fácil ni rápido : representaría un cambio de hábitos, de utilaje, e incluso laboral muy fuerte y a la vez el presentimiento de amenaza cierta para la xilografía que el incipiente fotograbado representaba, había desarrollado un perfeccionamiento inaudito de esa técnica tradicional del grabado, que lejos de abandonar pretendía competir con las nuevas técnicas..

La xilografía, pues, se resistía a morir, y antes de hacerlo agotaba al máximo sus posibilidades como para demostrar que podía dar una calidad que el tosco fotograbado de los inicios estaba lejos de ofrecer. Por esto las xilografías más espectaculares, las más grandes, las más virtuosísticamente talladas de la historia, corresponden precisamente a unos años en los que el que había de ser su verdugo ya empezaba a entrar en competición. En esta época, por ejemplo, eran frecuentes las reproducciones xilográficas de pinturas famosas aparecidas a doble página en las *Ilustraciones*, o bien tiradas a parte a modo de obsequio para los lectores de aquel tipo de revistas.

Con todo, en la mente de los editores más realistas, la xilografía estaba perdiendo su batalla contra el fotograbado. Pronto éstos vieron claro que la ilustración ordinaria de sus revistas había que encomendarla a fotograbadores y no a xilógrafos. Era más rápido, más económico y más fiel, puesto que las imágenes se reproducían fotomecánicamente sin necesidad de traductores manuales. Los xilógrafos seguirían manteniéndose, por lo menos durante unos años, pero como artesanos creadores de estampas con carisma, destinadas a dotar a las revistas de unos complementos de calidad, con lo que el grueso de su actividad se vería seriamente mermado.

A causa de ello varios xilógrafos enfocaron la evolución de su actividad profesional hacia el cultivo del fotograbado, mientras otros, menos previsores, vieron menguar enormemente su trabajo.

Ya en 1876, *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, publicaba algún **gillotage** (vol. II, p. 33), técnica de fotograbado “pluma” ideada por el francés Firmin Gillot partiendo de la zincografía, y así se hacía constar en el comentario a la ilustración correspondiente (“grabados por el sistema Gillot”, p. 23). Al año siguiente, con el mismo procedimiento o uno semejante, la misma revista publicó más de un fotograbado partiendo de dibujos realizados sobre papel Ton, sistema para obtener imágenes capaces de dar la ilusión de medios tonos sólo mediante la técnica del “pluma” (por ejemplo el dibujo de Raimundo de Madrazo del volumen I, p. 121).

El primer fotograbador autóctono que trabajó para la prensa de Madrid que yo conozca fue el alcoyano Francisco Laporta Valor, que fundó una empresa de fotograbado tras un viaje a París en 1880. Laporta se situó en una buena posición profesional hacia el año 1883 y tendría una actividad intensa en años posteriores.

En 1880 *La Ilustració Catalana* y *La Ilustración de Tasso*, de Barcelona, habían puesto también el papel Ton al servicio de reproducciones “pluma” ilusoriamente sombreadas. Era la casa Thomas, también barcelonesa, la que servía esta técnica entonces aún bien nueva y pronto se haría con su exclusiva.

Josep Thomas había formado compañía con Heribert Maríezcurrena, Miquel Joaritzi y Joan Serra i Pausas en 1875 en lo que se había llamado sociedad Heliográfica Española, pionera del fotograbado en este país.

La citada Sociedad, después de la separación de Thomas, continuó una actividad fotograbadora importante que se traducía en el terreno que nos ocupa en fotograbados “pluma” aparecidos en *La Ilustración de Tasso* (desde el inicio de esta revista, en 1880) o en la *Ilustración Artística* (desde 1883). Su actividad aparecía bajo el citado nombre social o bien bajo las iniciales J. y M. (Joaritzi y Maríezcurrena) entrelazadas formando anagrama.

De hecho el recurso del fotograbado de dibujos realizados sobre papel Ton — dibujo a pluma sobre un papel estucado, con una finísima retícula que se podía raspar, y modular así la gradación de los sombreados- fue pronto utilizado masivamente : la *Ilustración Artística* — también por obra de Thomas — y *La Ilustración Ibérica*, revistas barcelonesas, por ejemplo, lo utilizaron desde su primer número, en 1882 y en 1883 respectivamente.

Con este tipo de reproducciones se conseguía que las revistas siguieran publicando imágenes sombreadas si abandonaban el grabado en madera, pero no se resolvía el problema esencial : reproducir sin intermediarios imágenes reales obtenidas por fotografía : ya que con papel Ton si se quería reproducir un óleo famoso o un paisaje real se precisaba todavía de un artista que copiara el cuadro o tomara la vista del natural. La única diferencia respecto a la xilografía era que antes el copista lo hacía sobre madera y ahora sobre un papel estucado especial del que se obtenía fotomecánicamente un cliché que iba a imprimirse mediante la tipografía.

Con todo, se estaba ya cercando la solución idónea, que ya se estaba ensayando en otros países. Esta era el fotograbado luego denominado “directo”, capaz de dar la ilusión no sólo de líneas como el “pluma” sino también de sombras. De hecho ya hemos visto que mediante el “pluma” y el papel Ton se podían conseguir clichés de imágenes sombreadas hechas por dibujantes ; todavía no era posible sin embargo reproducir fotografías poco

contrastadas con abundancia de grises. Esto se conseguiría mediante lo que se llamó “autotipia”, un tipo de fotograbado introducido entonces logrando imponerse sólidamente en lo que durante un siglo hemos venido denominando como grabado “directo”.

El “directo” era un cliché obtenido a través de una finísima retícula que descomponía las imágenes reales en millares de puntos de distinto grosor; la contemplación a distancia de un impreso sacado de este cliché daba la impresión al espectador de hallarse ante una imagen real con todos sus matices de luz. Como más densa era la retícula que se interponía en la obtención del cliché más refinada resultaba la imagen.

En realidad los grises que ofrecía el fotograbado “directo” eran ilusorios. Vista una reproducción de cerca o con cuentahilos advertiremos que se trata siempre de una trama con puntos oscuros sobre el fondo claro, que pueden llegar a invertir la situación: puntos claros sobre superficies oscuras. Por lo tanto lo que a simple vista parecería un gris, sería en realidad una parte del impreso en la que los puntos negros de la trama estarían algo distanciados entre sí, mientras en las partes claras los puntos negros estarían muy distanciados y en las partes oscuras éstos estarían muy juntos, llegando a veces a formar la mancha negra continua antes aludida. En definitiva, no siendo capaz el fotograbado de reproducir más que blancos o negros, la autotipia o “directo” venía a ser una suerte de subterfugio para obligar a esta limitada técnica sólo a dar ilusión de medias tintas.

Este tipo de fotograbado lo veremos ya en 1883 en *La Ilustración de Tasso*, en *La Ilustración Española y Americana* y en la *La Ilustración Artística*, en ambos casos utilizando el sistema Meisenbach, el mismo que utilizaría *La Ilustración Ibérica* desde el año siguiente, un sistema patentado en Munich en 1882.

Hubo, sin embargo, experimentos distintos anteriores, encaminados a obtener resultados parecidos. Así la Sociedad Heliográfica utilizó un procedimiento especial para reproducir fotografías con medias tintas sin trama, inventado por Miquel Joaritzi. *La Ilustración de Tasso* publicó algunos de estos trabajos en 1881 (por ejemplo la vista de la portada de la catedral de Mallorca, el 27 de Noviembre) y lo anunció solemnemente. La calidad era perfeccional pero suficiente y la ilusión de los grises se obtenía mediante una descomposición de las imágenes en superficies granuladas en vez del punteado rígido del sistema luego más extendido ya descrito.

Sin embargo, para la imposición de un sistema no bastaba su calidad sino su capacidad de ser bien aceptado por el mercado, y este sistema de la Sociedad Heliográfica de hecho no pudo competir con el “directo” que se estaba imponiendo internacionalmente, motivo por el cual no pasa de ser una curiosidad en la historia de las artes gráficas.

Los fotograbadores catalanes no renunciaron a idear procedimientos propios de grabado “directo” por medio de la trama, variantes por lo tanto del sistema Meisenbach, y los emplearon también en las *Ilustraciones*. Thomas empezó a publicar el suyo ya a principios de 1884 en *La Ilustració Catalana*, y sus rivales Joaritzi y Mariezcurrena, olvidando su experimento sin trama de tres años antes, también sacaron otro en *La Ilustración de Tasso* a finales de verano del mismo 1884.

El siguiente paso en esta veloz carrera del fotograbado sería el de la introducción del color, a cargo de la casa C. Angerer & Goschl — ya presente como fotograbadora en blanco

y negro desde 1883 en *La Ilustración Ibérica* —, cuyas tricromías aparecieron en 1888 en *La Ilustración Española y Americana* y fueron publicadas más adelante por otras revistas (*Ilustración Artística*, 1891).

Los sucesores de Goupil-Boussod, Valadon & Cía. —, potente firma dedicada al comercio de arte y que difundía reproducciones de obras de los artistas contratados por ella, también colocó fotograbados en color en revistas españolas de este tipo que hoy estudiamos (*La Ilustración Española y Americana*, 1890).

Siguiendo la tónica de inquietud ya demostrada anteriormente, Josep Thomas introdujo también un fotograbado en color autóctono que explotó en *La Ilustració Catalana* (1890) y en *Ilustración Artística* (1891), tendencia que llevaría algunos años después a la publicación de lo que se anunció como la “Primera Ilustración española en colores”, es decir la revista barcelonesa *Album Salón* que aparecería entre 1897 y 1907.

El fotograbado, pues, invadió las *Ilustraciones* y tarde o temprano estas revistas fueron prescindiendo de la xilografía. *La Ilustración Española y Americana* de Madrid, que durante tantos años fuera feudo del grabador Bernardo Rico y que a su muerte en 1894 aún había instaurado un taller xilográfico propio, a fines de siglo había marginado ya bastante al grabado en madera, sobre todo el de gran tamaño y producción propia.

El eclipse de la xilografía fue aún mucho mayor en Barcelona, donde desde un principio el fotograbado fue ampliamente utilizado. En *La Ilustració Catalana* la presencia del grabado en madera bajó mucho ya en 1885-86, y al año siguiente allí ya no había xilografías de producción propia, tan sólo se mantenían las “galvanos” de importación, aunque en menor medida que en años anteriores.

En *La Ilustración* de Tasso la presencia de xilografías propias bajó en picado en 1890 y desapareció al año siguiente. Las de importación pasaron por un bache también en 1890, aunque se resarcieron algo al año siguiente, más porque eran un recurso barato de obtener ilustraciones, que por un auténtico renacimiento de este tipo de grabado.

En la *Ilustración Artística*, feudo de los Sadurní, estos xilógrafos mantuvieron el tipo hasta 1895 — un año antes de la muerte del padre, Celesí Sadurní Deop-, pero luego su actividad se redujo drásticamente. En cuanto a “galvanos” de importación, en 1896 ya fueron superados por los fotograbados.

La Ilustración Ibérica y la *Ilustración* de tendencia católica *La Hormiga de Oro* siempre fueron muy escasas de xilografía propia. En ambas el fotograbado tuvo un papel importante, aunque combinando con la xilografía de importación, que en *La Hormiga de Oro* bajó mucho en 1890.

Se cerraba así un ciclo en las *Ilustraciones*, que iba del monopolio de la xilografía al monopolio del fotograbado, un cambio que se había producido, sin embargo de forma progresiva, nunca brusca. Hojear cualquier volumen de las *Ilustraciones* de aquellos años puede ser, entre muchas otras cosas, asistir a los avatares de una guerra incruenta en la que las leyes del mercado derrotaron a un arte, la xilografía, que ya no iba a recuperarse.... como método funcional de reproducción de imágenes. La xilografía no tardaría en renacer, pero lo haría como forma puramente artística, desligada de cualquier servidumbre utilitaria. Por ello en su nuevo estado ya no tendría nada que ver con las *Ilustraciones*.

	Gillotage	Ton	Plumas	Directo	Meisenbach	Directo tramado	Color Angerer	Color Boussod	Color Thomas
1878	IEA								
1879		IEA							
1880		I (T)/IC	I (T)						
1881				I (T)					
1882		IA							
1883		I	IA		IEA/I (T)				
1884					II	IC/I (T)			
1885									
1886									
1887									
1888							IEA		
1889									
1890								IEA	IC
1891							IA		IA

Pilar Vélez

LAS *ILUSTRACIONES* Y LA NUEVA ENCUADERNACIÓN INDUSTRIAL : EL GRABADO SOBRE METAL, BASE DE LA NUEVA ENCUADERNACIÓN

El nacimiento de las *Ilustraciones*, revistas de gran formato rebosantes de imágenes, incluso de página entera y en ciertos casos en color, de aparición normalmente semanal y un contenido amplio de actualidad, se debe por una parte a una necesidad reclamada por la propia sociedad ochocentista, pero a la par también al hecho de que las artes gráficas son protagonistas, en un espacio de tiempo relativamente breve, de sendos avances técnicos, que son puestos al servicio de esos deseos.

Revistas periódicas ilustradas existían sin duda con anterioridad a la aparición de las denominadas *Ilustraciones* y en realidad constituyen un género muy característico de la primera mitad del S. XIX. En España *El Semanario Pintoresco* y *El Museo de las Familias* son buena muestra de ello. Pero con el transcurso de los años y a partir de la segunda mitad del siglo, una serie de cambios y mejoras técnicas posibilitan nuevas formas de presentación, tanto interior como exterior, es decir tanto en su composición tipográfica y reproducción de imágenes de sus páginas, como en su encuadernación.

Publicadas semanalmente, las editoriales se ocupaban de ofrecer a sus suscriptores y clientes la posibilidad de encuadernarlas anualmente mediante unas tapas diseñadas ex profeso para ello. Del mismo modo que la rápida mecanización gráfica supuso la incorporación de la galvanoplastia, de la zincografía o del fotograbado como nuevos sistemas para reproducir imágenes, tuvo lugar también en esa etapa un cambio fundamental en el campo de la encuadernación.

Hasta entonces podemos decir que, en líneas generales, la encuadernación era netamente manual y artesana, ya se trabajara con piel o con materiales menos nobles, y en el caso de añadirsele alguna inscripción o algún título, ello se hacía mediante los denominados *hierros de dorar*, aplicados en caliente. Las *Ilustraciones* más antiguas, anteriores a la década de los ochenta aun suelen presentarse encuadradas con tapas de tela o cartón, el lomo a menudo de piel, a veces con inscripciones hechas a mano y en las guardas, papeles jaspeados, sobre todo del tipo denominado francés¹. Pero al entrar en el último cuarto de siglo su aspecto formal cambia totalmente, gracias a la adopción de las nuevas técnicas industriales. Veamos, pues, cuáles fueron dichos cambios y cómo se aplicaron.

La encuadernación industrial en el S. XIX.

La encuadernación artística, manual, era un proceso muy lento. El progresivo crecimiento de la industria editorial con el consiguiente aumento de las tiradas de los libros reclama una inminente mecanización.

Por primera vez en el año 1842, la empresa británica Sherving Cooper & Co, de Londres, substituyó la prensa de dorar cubiertas de madera por una prensa de hierro, que podía calentar las planchas grabadas mediante tubos de hierro incandescentes y más tarde mediante quemadores de gas.²

Entre 1840 y 1860 aproximadamente la encuadernación inicia su industrialización. Aparecen un buen número de máquinas así como nuevos materiales que se adaptan a las necesidades de la encuadernación editorial.

El uso del cartón, tan característico de este nuevo tipo de encuadernación permitía confeccionar separadamente el volumen y después añadirle la cubierta forrada en piel, tela o papel. Dicha cubierta, una vez decorada, se encolaba sobre el cartón y a continuación el libro se unía con ella mediante un nuevo encolado. Este proceso facilitaba la división del trabajo y daba lugar a la especialización de una serie de obreros. A ello cabe añadir la rápida y progresiva mecanización de estas tareas gracias también a la aparición de la guillotina (“massicot”, siguiendo el nombre de su inventor, para los franceses), máquina que revolucionó el corte de papel y de libros, las cizallas, las prensas de percusión y posteriormente, en torno a 1890, las máquinas de coser automáticas.

Los principales talleres franceses, a la par que pioneros en estas nuevas aplicaciones, fueron los de Engel, Lenègre, Magnier, Maître y algún otro. La introducción de estas novedades en el campo editorial español tuvo lugar a través de Barcelona. Muchos trabajadores de este ramo y especialmente los grabadores, de los que hablaremos con detalle a continuación, fueron a París a estudiar y a practicar los nuevos sistemas en los talleres citados.

En realidad, el introductor de la encuadernación industrial en Barcelona fue Pere Domènech i Saló³. En los catálogos de su firma aparece la maquinaria más avanzada, desde grandes guillotinas hasta prensas de dorar. Pero hay que distinguir entre los encuadernadores, es decir todos aquellos especialistas en alguna tarea concerniente al plegado o cosido de las hojas de un libro y los autores de sus cubiertas, puesto que éstas se realizan con independencia de aquel proceso en talleres distintos.

En la realización de las tapas de un libro, tras el dibujante creador de su diseño se halla la figura fundamental del grabador de metal y posteriormente el maquinista que se ocupa del tiraje de las planchas grabadas.

Inciso especialmente en la figura de los grabadores, porque una de las características principales, sino la más destacada, de las encuadernaciones industriales, es el grabado de sus cubiertas. Las *Ilustraciones* son un buen ejemplo de ello. Las cubiertas industriales a diferencia de las artísticas partían de una matriz de bronce que permitía reproducir un elevado número de estampaciones sobre el material que había de utilizarse en las tapas del libro. Dicho grabado era realizado por un operario especializado, comparable en su destreza a los grabadores calcográficos que usaban el cobre o el acero en sus composiciones.

El grabado para encuadernación se realizaba en cambio sobre una placa de bronce de unos 0,5 cms de grosor. Cada cubierta podía ser objeto de una o varias matrices, según la complejidad del diseño creado por el artista si contaba con uno o más colores. Una vez ejecutadas, se colocaban en la denominada *prensa de dorar*, que con un sistema en caliente, permitía fijar las placas y dorar el material seleccionado para las tapas.

En algunas ocasiones excepcionales dibujante, grabador y maquinista podían ser la misma persona. En otras, el dibujante y el grabador eran el mismo artífice. Así pues, aunque este proceso se halla íntimamente ligado a la encuadernación industrial, es evidente que todavía una parte del proceso requería la intervención manual de un artífice, por lo menos del grabador.

Es decir, que a pesar de haber penetrado en una mecanización ascendente, todavía era fundamental una acción procedente del mundo de los oficios tradicionales. Los grabadores tenían como objetivo reproducir con la máxima fidelidad posible las composiciones de los artistas del momento. Su objetivo era confeccionar un grabado de reproducción similar al realizado por ejemplo por los grabadores — xilógrafos o calcógrafos — al servicio de la ilustración del libro.

Sin embargo, la modernización de esta vertiente de la encuadernación industrial no acabó aquí, porque hacia 1880-90 se introdujo un nuevo sistema que había de revolucionar totalmente el mundo de la reproducción gráfica. Me refiero sin duda al *fotograbado*. Producto de la nueva fotografía, este procedimiento fotomecánico suponía la definitiva desaparición de los grabadores, tanto xilógrafos, calcógrafos, litógrafos y en el caso de la encuadernación, la de los grabadores de planchas de bronce.

El fotograbado suponía una reproducción mucho más rápida y más económica. En síntesis consiste en obtener un negativo del dibujo original, el cual se aplica sobre una plancha metálica sensibilizada. Ambos son expuestos a la acción de una luz muy potente, que la impresiona. Una vez impresionada la plancha, se introduce en un ácido, el cual ataca las partes que no han sido aisladas previamente. El metal usado más comúnmente es el zinc.

Así pues, progresivamente los talleres de grabado para encuadernación industrial fueron desapareciendo y ganando lugar los de fotograbado, que además tenían un sinfín de aplicaciones en el campo de la ilustración en general. Ello produjo a la par un descenso considerable de la calidad de las encuadernaciones, y muchos libros se vieron pronto llenos de violentos colores y deficientes acabados.

A pesar de ello, el grabado en metal para encuadernación editorial siguió vigente en ediciones de cierto relieve o con ciertas pretensiones artísticas, ofreciendo un amplio abanico de piezas que enseguida fueron objeto de colección, fenómeno semejante a lo que sucedió con los carteles cromolitográficos de las últimas décadas del siglo pasado, contemporáneos por tanto del material que estamos analizando.

La producción editorial que más se benefició de este tipo de decoración fueron los libros ilustrados de aventuras, ciencias naturales, clásicos de la literatura, historia, etc, ya fueran de gran formato o de bolsillo y las revistas ilustradas. Sin duda, las *Ilustraciones*, que centran nuestra comunicación, debido sobre todo a su gran formato, son los ejemplares más llamativos desde el punto de vista de la decoración. Veamos ahora con detalle cuál es el proceso técnico de su realización y sus características principales.

Obtención de una matriz de bronce para encuadernación industrial

En primer lugar, el dibujante realizaba a lápiz o pluma su diseño sobre el papel. El grabador a continuación traspasaba dicho dibujo a una gelatina transparente. Esta gelatina era

la base para transportar el dibujo sobre metal. Dicha operación la ejecutaba mediante una punta seca⁴. Una vez transportado el original sobre la plancha de bronce de unos 0,5cms. aproximadamente, el grabador mediante diversos útiles — punzones, cinceles o escarpas —, habiendo fijado la placa de bronce en una prensa de sobre mesa, de hierro colado, para que se mantuviera sujetada, iba trabajando la plancha y dando forma definitiva a la matriz. Una vez grabado el motivo principal, quedaba por terminar el fondo. Este normalmente se realizaba mediante unos punzones de pequeño tamaño cuyo extremo contenía una estrella, un punto, una perla, etc, que una vez aplicados formaban una trama muy útil para la plasmación de dichos fondos. En caso de estar previstos distintos colores, el grabador realizaba a partir del diseño original tantas matrices como colores se deseaban : una para el fondo y las correspondientes para cada una de las tintas que contuviera el original.

En general dichas matrices se estampaban en relieve y oro y en uno o varios colores. Pero el oro no faltaba casi nunca. De ahí que el resultado fuera tan llamativo, característica que conjugaba perfectamente con el tono ameno y atractivo de las *Ilustraciones*, llenas de las últimas noticias de actualidad. En líneas generales el color predominante junto al relieve dorado, era el negro. Eran frecuentes también el rojo y los tonos verdes y azulados.

El material más frecuente sobre el que se estampaban las matrices era la percalina. Se trataba de una tela de algodón muy resistente, teñida de un solo color, con un baño de apresto y tratada posteriormente para obtener un tacto firme y sedoso. En una primera etapa, por lo que a Francia se refiere se usan los tonos oscuros, hasta que a partir de 1860, se impone el color rojo⁵. En el caso concreto de las *Ilustraciones* españolas desde 1880 hasta bien entrado el S. XX, el rojo es uno de los colores más frecuentes⁶. Así pues, enseguida se deduce cuál es la imagen más representativa de dichas encuadernaciones : un conjunto cromático de fondo encarnado sobre el que reluce el grabado en oro y negro o en cualquier otro tono, pero prácticamente siempre en relieve dorado, que es, insisto, el distintivo más notable de la encuadernación editorial de aquellos años.

En cambio, cuando se introduce el fotograbado, se producen notables cambios cromáticos. En algunos casos se combina el grabado en bronce con el fotograbado, de manera que normalmente el texto que aparece en la cubierta — título del libro, autor, etc —, se reproduce en relieve dorado, mediante la prensa de dorar en caliente y la decoración simplemente ornamental o bien figurativa, se realiza mediante matrices de fotograbado, una para cada color. En algunos casos todo el conjunto puede ser reproducido mecánicamente. El resultado suele ser bastante más abigarrado dado el aumento de tonos.

Sea como sea, el grabador realiza en cualquier caso tres matrices principales, correspondientes a la cubierta o tapa, contracubierta o contratapa y al lomo del libro. En cada caso específico pueden realizarse, como acabo de señalar, matrices complementarias para uno de los colores deseados.

Por lo general, lógicamente, la parte más decorada corresponde a la cubierta, donde por lo menos aparece el motivo grabado en relieve dorado. El lomo acostumbra a presentar alguna orla o viñeta o el título de la revista también en dorado o en negro. La contracubierta es mucho más sencilla. A menudo sólo contiene un filete u orla decorativa y alguna imagen central, normalmente en un solo color, por lo general, negro.

En Francia surgen una serie de grabadores al servicio de la encuadernación industrial. El taller más relevante es el de Paul Souze, a la par creador el mismo en muchos casos de los diseños que graba, el cual trabaja principalmente para las casas citadas al comienzo de la comunicación — Engel, Lenègre i Magnier —. Y no sólo eso, sino que también recibe encargos del extranjero, en concreto de España, como luego especificaremos.

Los grabados de las *Ilustraciones*, reflejo del gusto artístico de su época.

Todo lo dicho hasta ahora hace referencia a su valor cromático. Pero debe decirse también que dichos grabados corresponden a una etapa histórica y artística que los determina y les confiere un tono especial. En general los artistas que colaboran en dichas obras corresponden a ese gusto estético a caballo entre el Romanticismo y el Art Nouveau del fin de siglo, que algunos denominan historicismo, que los ingleses bautizaron como su *Aesthetic Mouvement* y que en Catalunya se conoce como *Esteticisme*. Artistas de renombre tales como Josep Pascó, Josep Triadó, Apeles Mestres o Alexandre de Riquier fueron algunos de sus principales artífices.

Tomemos como ejemplo muy representativo el caso de *La Ilustracion Artística* publicada en Barcelona entre 1882 y 1930. Dicha publicación era editada por Montaner y Simón, una de las principales editoriales del último tercio del S. XIX y primer cuarto del XX en España⁷. De formato folio, con una imagen extraordinariamente lujosa, se hallaba profusamente ilustrada primero a base de xilografías o galvanotipos y después mediante fotograbados. En cuanto a la encuadernación ésta fue cambiando en diversas ocasiones. Es interesante mencionar una cubierta muy clasicista, llena de grutescos encerrados en una orla floral y con un medallón central que contiene el título, así como otra de cariz mucho más esteticista, presidida por un recuadro central donde aparece una figura femenina sentada en un capitel corintio que sujet a una gran palma con sus manos, coronada de laurel, a manera de alegoría de la propia publicación, todo él rodeado por unas ramas de cardos, elemento muy característico de su autor, el dibujante Josep Pascó (1855-1910). Los colores en ambos casos, rojo, negro y dorado. El grabado corresponde también en los dos ejemplos a Josep Roca i Alemany (1865-1937), el máximo grabador para encuadernación del fin de siglo en Barcelona⁸.

Josep Roca fue el artífice también de los grabados para una serie de libros proyectados por la misma editorial y que no pueden separarse de *La Ilustración Artística*. Me refiero a la “Biblioteca Universal”. La editorial Montaner y Simón concibió dicha colección como regalo para los suscriptores de la citada revista. De contenido muy diverso, pero siempre ameno e instructivo, dichos libros contaron con la colaboración de los mismos artistas que colaboraban en la revista. Asimismo, la mayor parte de los grabados para sus encuadernaciones fueron obra de Josep Roca⁹. Pero su valor artístico es menor y la técnica de ejecución mucho más simple. Las cubiertas grabadas por Roca son siempre estampadas a una tinta sobre papel rugoso, que imita ciertas telas. En ningún caso existe relieve dorado. El fondo correspondiente al papel es de color blanco marfil y los colores más empleados en sus imágenes son el verde, el azul y el rojo. Sin duda, estas características responden al

carácter más divulgativo y comercial de esta colección que, en definitiva era, como acabamos de indicar objeto de regalo por parte de sus editores.¹⁰

Dos revistas ilustradas barcelonesas posteriores a la citada, que aunque no incluían en su denominación la palabra *Ilustración* también deben considerarse *Ilustraciones*, aparecidas sin embargo casi al finalizar el siglo, son *Album Salón* y *Pluma y Lápiz*. La primera, de carácter quincenal, iniciada en 1897 indicaba como subtítulo “Primera ilustración española en colores” y presentaba el característico formato de las *Ilustraciones*. Si bien era una exageración, sí es cierto que fue una de las publicaciones mejor ilustradas en cuanto al color se refiere de su época. El sistema utilizado para reproducir sus páginas enteras a color era la cromolitografía, la misma técnica que se usaba en los carteles publicitarios.

Interesantes son también sus cubiertas anuales. Se trata siempre de la misma composición floral, llena de arabescos y del tan representativo “coup de fouet” de l’Art Nouveau, presente tanto en el fondo como en el titular. La ejecución es un relieve en dorado sobre un fondo de tela monocromo, que cambia con los años. El lomo en piel, contiene también una profusa decoración en oro. La contracubierta en cambio sólo presenta una viñeta central simplemente en relieve. La estampación de las planchas de bronce se hizo en el taller Roca & Falgar. Este último probablemente debía ser un socio maquinista del propio grabador. El editor de la revista era Miguel Seguí.

En cuanto a *Pluma y Lápiz* vio la luz por primera vez en 1900. Era un semanario recreativo, de formato cuarto muy próximo en cuanto a su vertiente decorativa al *Album Salón*. Respecto a su cubierta, presenta un tema muy propio del Art Nouveau : una figura femenina con una pluma y un libro en las manos, al estilo decorativista, sinuoso y floral de Alphonse Mucha. Probablemente el original debía ser obra de Gaspar Camps, uno de los principales colaboradores tanto de esta revista como de la anteriormente comentada, fiel seguidor del ilustrador checo citado.

Respecto al grabado fue obra también de Josep Roca. Sin embargo, al contrario de “*Album Salón*”, en este caso casi no aparece el relieve dorado, sólo en el titular de la revista. El resto son tirajes en distintos tonos — negro para el grafismo y blanco, rosado y verde como colorido — sobre una tela encarnada.

Otras *Ilustraciones* editadas en Barcelona en la década de los ochenta son *La Ilustración Ibérica* y *La Ilustración Moderna*. La primera y más antigua data de 1880. Su editor es Lluís Tasso. Las tapas responden ya a ese arquetipo de relieve dorado combinado con negro sobre tela roja, aunque con una cierta sobriedad¹¹.

La Ilustración Ibérica, iniciada también en los primeros ochenta presenta en cambio una cubierta muy “hispánica”. Reproduce un fragmento de un interior islámico, con una estructura de mocárabes. Pero al margen del tema en sí, lo más interesante es comprobar quién es su dibujante y grabador. Paul Souze, el número uno en Francia de esta especialidad — ya reseñado — se encarga de ello. La firma indica “Paul Souze Grab y D. París”. Ello significa que el grabador fue a la par también el dibujante de la composición. Este hecho era común cuando se trataba de grabadores de alto nivel artístico. En Barcelona el ejemplo paralelo es el del ya citado Josep Roca.

De todos modos, el hecho de que fuera un grabador extranjero quien se ocupara de estas encuadernaciones, no es más que un testimonio de la importación de cierto tipo de material gráfico por parte de las editoriales y talleres españoles en las últimas décadas del siglo, desde los grabados xilográficos que ilustraban las grandes ediciones de lujo hasta la propia encuadernación en el caso de esta *Ilustración*. Ramón Molinas, su editor era barcelonés, como también lo era su encuadernador, Hermenegildo Miralles, pero el material se importó de una de las principales casas francesas de este ramo, la dirigida por Paul Souze.

En último término, sólo me resta hablar de *La Ilustración Moderna*, nacida en Barcelona en 1892. Encuadrada por E. Domènech, presenta unas tapas en percalina roja, sobre la cual destaca el titular en relieve dorado. Junto al lomo y en las esquinas unos motivos decorativos - una figura femenina y unos temas florales, respectivamente -, de sabor ya muy fin de siglo. La contracubierta es prácticamente idéntica, a excepción de la figura femenina, substituida por decoración floral. Estampado en tres colores, el grabado es obra de Francesc Jorba, otro de los artífices de más renombre en Barcelona.

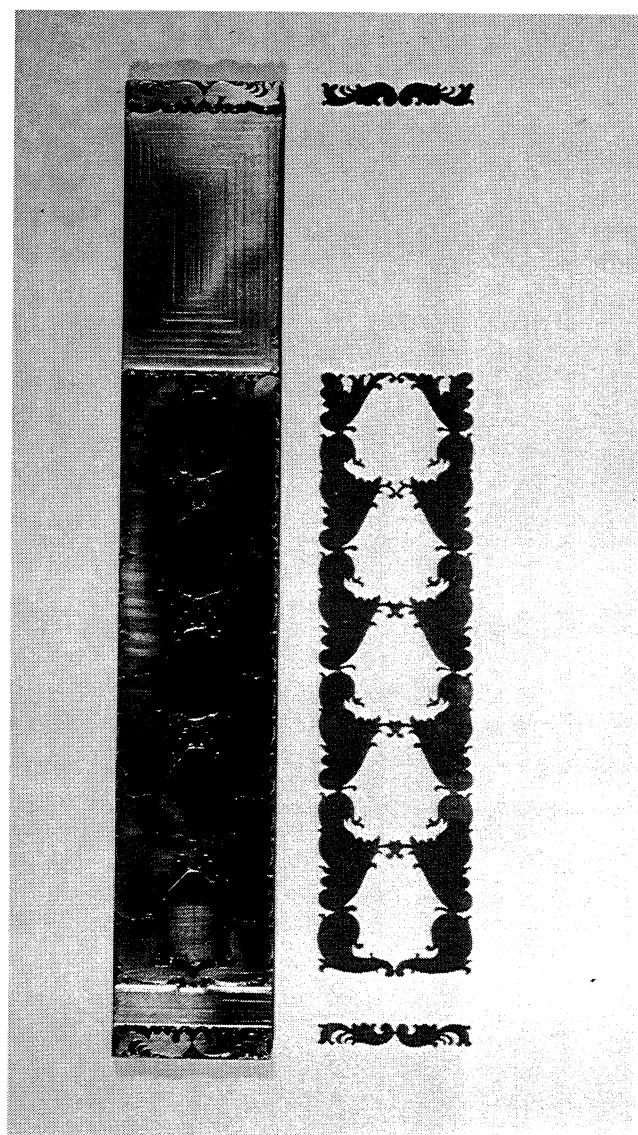
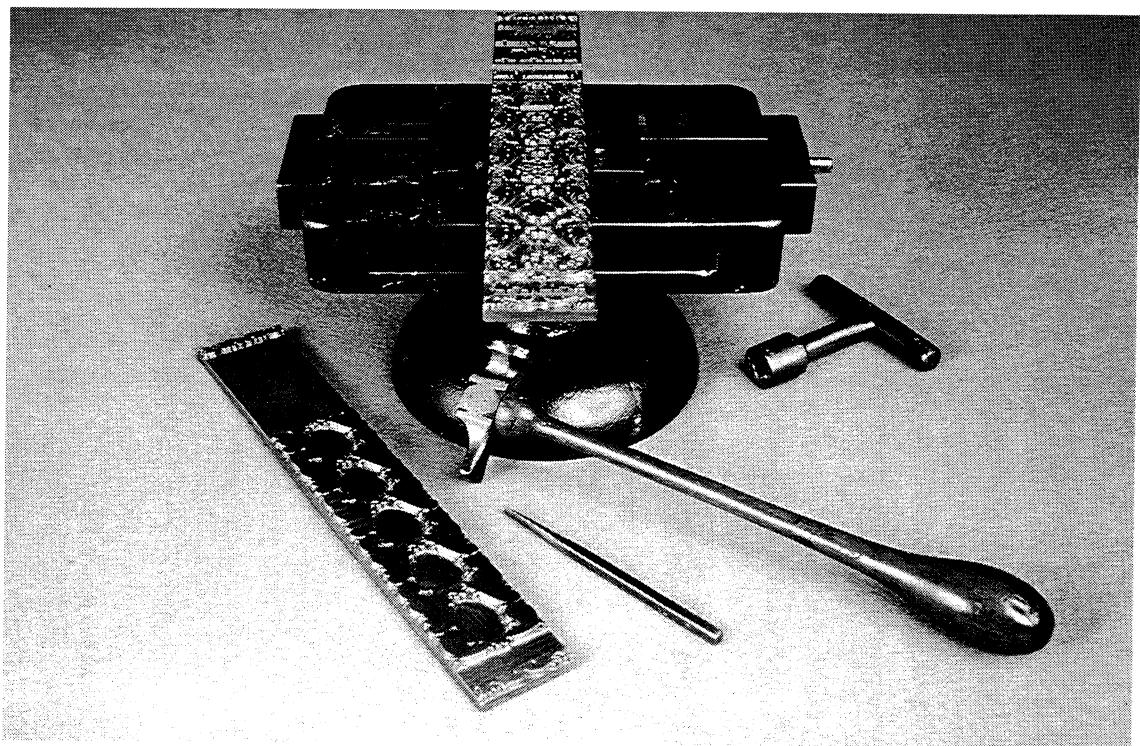
En definitiva, las *Ilustraciones* del último cuarto del S. XIX y primeros años del XX, concebidas como publicaciones recreativas, de actualidad y con un cierto lujo decorativo, son una buena muestra de los avances técnicos en el campo del grabado al servicio de la encuadernación industrial. Sin duda, unas producciones pendientes de la “modernidad” requerían una imagen lo más innovadora posible. Las nuevas técnicas de grabado, por una parte, y el diseño de la etapa esteticista y poco más tarde de la corriente Art Nouveau, consiguieron una perfecta simbiosis en este sentido.

NOTAS

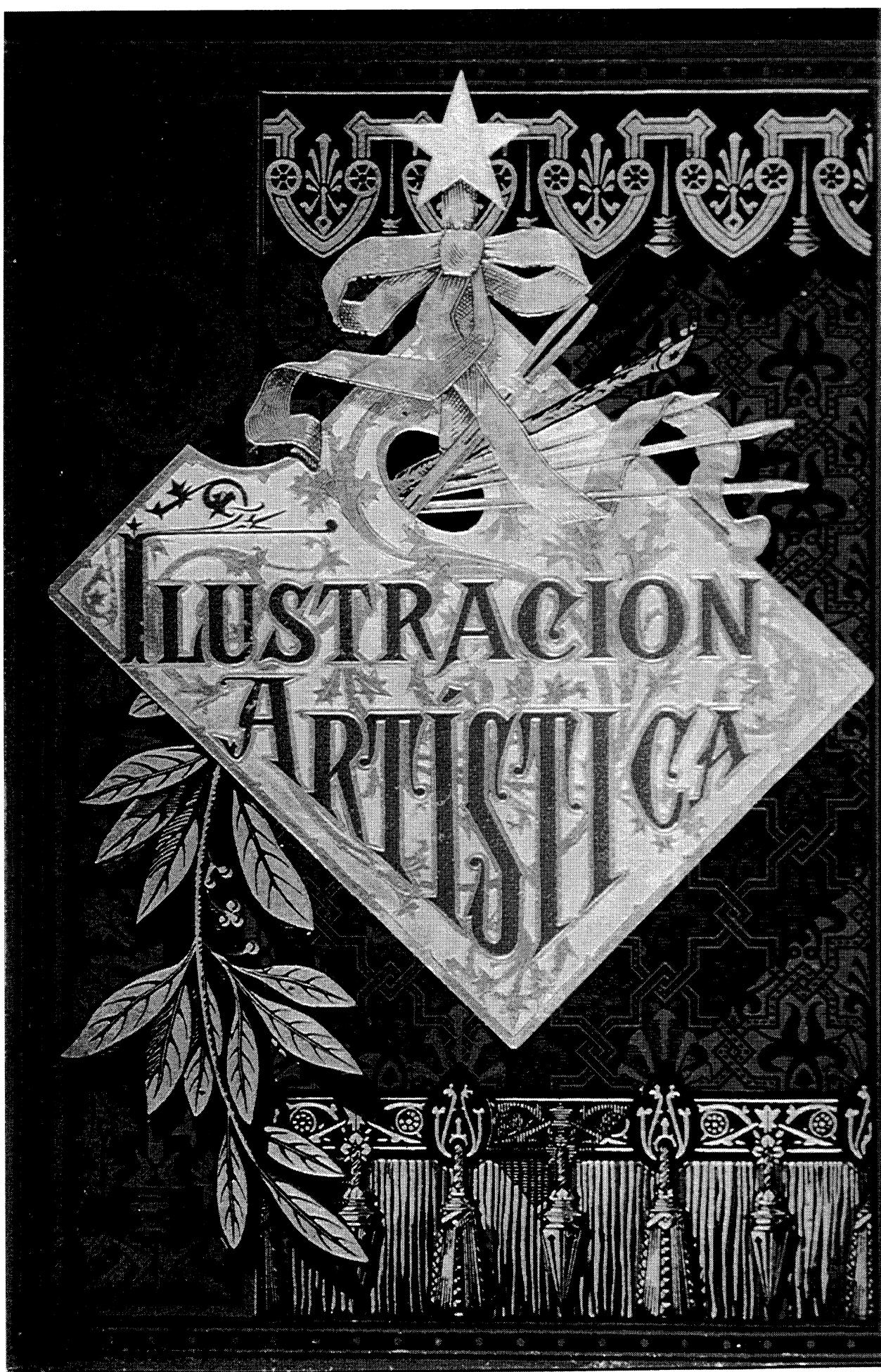
1. Se denominan papeles jaspeados aquellos papeles de aguas de colores obtenidos mediante el proceso de añadir unas gotas de pintura grasa sobre el agua de una cubeta, donde éstas flotan. Si a continuación se deposita una hoja de papel sobre la superficie y se retira con cuidado, la pintura se hallará entonces sobre el papel y presentará un atractivo diseño. Evidentemente el proceso suele ser más complejo ya que en realidad se añaden otros ingredientes como la hiel de buey que favorece que los colores se extiendan por la superficie (en este caso sin embargo, los colores se obtienen normalmente a base de tierras). Pero en síntesis consiste en lo indicado. Puede consultarse Anne Chambers, *Guía práctica del Papel Jaspeado*, Tellus, Madrid, 1988, que contiene buenas ilustraciones y la bibliografía fundamental. La edición original inglesa es de Thames and Hudson (1986).
2. Según informaciones dadas por Emilio Brugalla, *Tres ensayos sobre el arte de la encuadernación*, Barcelona , 1945, p. 40.
3. Pere Domènech i Saló (1821-1873), además de ser un pionero en el ramo de la encuadernación industrial así como en la artística de su época, fue el padre del célebre arquitecto modernista Lluís Domènech i Montaner (1849-1923), autor de obras de tanto renombre como el *Palau de la Música Catalana* y el *Hospital de la Santa Creu i Sant Pau*, ambas en Barcelona.
4. Se entiende por punta seca una punta afilada de acero.
5. Según Sophie Malavieille en un texto complementario del apartado *L'industrialisation des techniques*, dentro de R. Chartier / H-J. Martin, *Histoire de l'édition française. Le temps des éditeurs*, Vol. III, Fayard/Cercle de la Librairie, p. 65-66.
6. No obstante, hay todavía algunos ejemplos donde pervive la tradición francesa citada. La *Ilustració Catalana* en su primera época de 1880 a 1902 presenta una sobria

encuadernación en marrón oscuro donde sólo resalta el titular dorado junto a una viñeta ornamental. En las esquinas, tanto en la tapa como en la contratapa hay cuatro simples grabados en relieve. Las guardas son de papel jaspeado tradicional todavía. En cambio la revista a partir de 1903 cambia totalmente su aspecto y sus cubiertas son de papel de color marfil con el titular estampado en relieve dorado. Las guardas son ahora de un papel tipo seda también marfil. La encuadernación se realizaba en los talleres de Eduard Domènech, hijo de Pere Domènech i Saló.

7. Sobre la editorial puede consultarse Pilar Vélez, *El Llibre com a obra d'art a la Catalunya vuitcentista (1850-1910)*, Biblioteca de Catalunya, Barcelona, 1989, p. 225-227.
8. Sobre Josep Roca existe un estudio monográfico incluido en el *Catàleg del Museu de les arts gràfiques I. La col·lecció Josep Roca i Alemany*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1989. En dicho catálogo puede verse reproducida la colección de cubiertas industriales realizadas por Roca, que hoy se conservan en el Museu de les Arts Gràfiques de Barcelona, así como una abundante colección de herramientas e instrumentos utilizados por el grabador en su tarea.
9. Véase *Catàleg del Museu de les Arts Gràfiques I. La col·lecció Josep Roca i Alemany*, p. 32-33.
10. En cambio, dentro de la misma línea de imagen lujosa de las *Ilustraciones*, con relieves dorados y varios colores, cabe citar otra colección de libros ilustrados, conocida como la “Biblioteca Arte y Letras”, publicada en Barcelona entre 1881 y 1888, con diseños de los principales artistas del momento : Riquer, Mestres, Pascó, Triadó, etc.
11. Sobre *La Ilustración* de L. Tasso existe un estudio inédito de Romá Arranz, *Inicios de la industria gráfica catalana : La editorial Tasso*, Barcelona, 1985, dedicado especialmente a las innovaciones gráficas que hacen posible la reproducción tanto de texto como de imágenes de la revista.



Matrices en bronce para la encuadernación industrial



Jean-François Botrel

A. DE CARLOS Y LA ILUSTRACIÓN ESPAÑOLA Y AMERICANA : EL EMPRESARIO Y LA EMPRESA

Detrás de la *Ilustración Española y Americana* está una de las empresas editoriales españolas más importantes del siglo XIX. Si por su capital nos guíamos, con un millón y medio de pesetas la Sociedad A. de Carlos e hijo supera en 1885 a la casi totalidad de las demás empresas editoriales madrileñas e incluso catalanas de la época : exceptuando a Sucesores de N. Ramírez y Cía o sea Henrich y Cía, editores en Barcelona de la “Biblioteca Arte y Letras” (2.500.000 pesetas en 1886), ni los madrileños Hernando o Bailly Baillièvre (400 000 y 600 000 pesetas respectivamente en 1896), ni los catalanes Montañer y Simón, editores de la *Ilustración Artística* (753 000 pesetas en 1881) o Espasa y Cía (319 000 pesetas en 1891) suponen unas inversiones e inmovilizaciones tan elevadas. Incluso años más tarde, la Editorial Nuevo Mundo, propietaria de dos de los nuevos semanales gráficos (*Nuevo Mundo* y *Por esos mundos*) sólo tiene un capital de 435.000 pesetas y *Alrededor del mundo* uno de 600 000 pesetas en 1911.

Atando cabos sueltos (a falta de archivos sociales), sacados de los Protocolos, del Registro Mercantil de Madrid, del Registro de la Contribución Industrial y de alguna que otra fuente de segunda mano vamos a intentar reconstruir la historia de una empresa iniciada en los años 1860 y sólo concluída en 1927, bajo el liderazgo de los Abelardos, padre e hijo y luego hijo.

Del impresario a la empresa.

Hombre de origen modesto, nacido en Cádiz el 3 de diciembre de 1822, Abelardo de Carlos y Almansa hace su primera experiencia editorial en esta misma ciudad, asociado con Federico Joly Velasco, fundador de *El Diario de Cádiz* y propietario de la editorial y revista *La Revista Médica* cuya librería pasará a ser en 1866 de Verdugo y Cía.

De estrictamente médica, A. de Carlos va a convertir la revista en un periódico de más ancho interés con nuevas aportaciones “literarias y científicas” muy del gusto de la época de los “Semanarios” y “Almacenes” o magacéns, después de haber adquirido una máquina de imprimir francesa Aluzet “primera de su clase que se conoció en la región andaluza” (Gómez Aparicio, 1971). Tras la adquisición de *La Moda*, un “periodiquito” femenino publicado desde 1842 en Cádiz y pronto rebautizado *La Moda Elegante e Ilustrada*, busca A. de Carlos “el prometedor mercado de las naciones hispano americanas” (Gómez Aparicio, 1971).

El éxito de su empresa le permite años más tarde, en 1869, plantearse la adquisición de *El Museo Universal* publicado desde 1857 por los editores madrileños Gaspar y Roig, cuando con apenas un milliar de suscriptores, el 90% de ellos “honorarios”, ha entrado en franca decadencia (Palenque, 1990, 22).

El examen de los últimos meses de vida de *El Museo Universal* nos permitiría tal vez comprender los problemas planteados por las exigencias económicas de la redacción de dicho periódico que, según P. Gómez Aparicio (1971, 607), fueron alentadas por E. Gasset y Artíme, propietario y director de *El Imparcial* fundado en 1867, “el cual se proponía por aquellas fechas sacar a luz una revista ilustrada propia” (Gómez Aparicio, 1971).

Lo cierto es que al cesar su publicación *El Museo Universal* el 28 de noviembre 1869, lo adquiere A. de Carlos y funda la *Ilustración Española y Americana* cuyo primer número sale el 25 de diciembre, sin la mayor parte de la antigua redacción de *El Museo Universal* ya que ésta se pasa a *La Ilustración de Madrid* (Palenque, 1990, 22), publicación quincenal fundada el 12 de enero de 1870 por Eduardo Gasset “con todo el peso específico de *El Imparcial*” pero por lo visto sin éxito, ya que deja de publicarse el 27 de diciembre de 1871, quedando absorbida por *La Ilustración Española y Americana*.

Con estas dos sucesivas adquisiciones, lo que se proponía A. de Carlos era privar de cualquier competencia la nueva revista.

“Periódico de ciencias, artes, literatura, industria y conocimientos útiles”, con textos y grabados de distinguidos aunque nuevos artistas y “de edición tan lujosa como la de los periódicos de esta clase que se publican en el extranjero” (*apud* Palenque, 1990, 22) más moderna que sus predecesoras, no sólo “por razón del tiempo sino por su cuidada adecuación a las exigencias de las nuevas técnicas y a lo que los lectores reclamaban” (G. Aparicio, 1971).

En abril de 1870 queda trasladado a Madrid el periódico de modas *La Moda elegante e ilustrada* que, en adelante, se publica bajo el título de *La Moda Elegante*, proponiéndose la suscripción conjunta a ambas revistas, pilares de una empresa de ámbito ya nacional e incluso internacional.

Para la impresión de sus revistas, puede contar A. de Carlos con los talleres de Gaspar y Roig. Desde ya 1861, éstos disponían de cinco máquinas de imprimir : 3 alemanas por un valor de 142 703 reales y 2 francesas por un valor de 48 502 rs., dos prensas de brazos Stanhope y Laplace (11 220 rs.), una estereotipia y una prensa para secar los cartones de la misma (3 500 rs.) pero también una prensa de glasear (6 309 rs.) y tres de satinar (3 000 reales) para la obtención del papel cuché, alcanzando el conjunto del material de imprenta 345 000 reales, con además unos 12 000 grabados en madera por un valor estimado en 50. 000 reales. (Protocolos Madrid, 27619).

En 1872, A. de Carlos se hace socio de la Asociación de Escritores y Artistas Españoles. Ya paga en concepto de contribución industrial tres veces más que el *Consultor de los párrocos* por *La Moda Elegante* (73 pesos) y tanto como el *Consultor de los ayuntamientos* para *La Ilustración Española y Americana* (60 pesos). Tres años más tarde *La Moda Elegante* paga la misma cuota que *El Correo de la Moda* de Carlos Grassi.

En 1873, se asocia A. de Carlos por 7 años como socio comanditario con José Jorge Aribau y Eleuterio Navascués para la explotación de la imprenta Aribau y Cía sucesores (desde 1865) del famoso Manuel de Rivadeneyra, con un capital de 180 000 pesetas aportado por partes iguales (RMM 4/2565).

En esta imprenta, se fabrica, a partir del 22-02-1874 hasta el 26-12-1875, *El Bazar* “Revista ilustrada” dirigida por J. Nombela y luego E. Sánchez Castilla que, según M. Palenque (1990), formaba parte de la empresa A. de Carlos.

Con tales opciones queda probado “el exquisito cuidado puesto por A. de Carlos en el mejoramiento de unas técnicas de impresión que estaban todavía poco perfeccionadas en España” (Canibell, 1922).

También para la penetración del mercado americano alude Julio Nombela a un intento de asociación con competidores parisienses (*El Correo de Ultramar y La Moda de París*) que dio lugar a la Unión de la prensa hispano-americana, sociedad anónima con un capital de 4.500.000 francos de los que A. de Carlos tenía 2.500.000 en acciones. Por lo visto, no prosperó la sociedad (Palenque, 1990, 25-26).

Por aquellas fechas es cuando “con la armonía y concordia de inteligencia que es propia entre padre e hijo” asocia A. de Carlos “particular y confidencialmente” a su hijo Abelardo José de Carlos Hierro, nacido en 1851, a su empresa, la cual en 1877, fecha de la escritura de constitución oficial de la sociedad regular colectiva A. de Carlos e hijo tiene ya un capital social de 750.000 pesetas (600 000 aportadas por A. de Carlos y 150 000 por Abelardo José) (Protocolos, 33898/249).

En 1882 (12-07), la sociedad admite como socios comanditarios a Isidoro de Carlos Hierro, hermano de Abelardo José y a los esposos de sus hermanas Trinidad y Milagros de Carlos Hierro : Alejandro y Manuel Moreno y Gil de Borja, respectivamente teniente de navío de la clase y capitán del cuerpo de caballerías (en 1890) ; se aumenta el capital en 250 000 pesetas, quedando repartidas las 100 participaciones de 10 000 pesetas cada una de la siguiente manera : A. de Carlos : 50, A. J. de Carlos Hierro : 20 y 10 cada uno para los otros tres socios comanditarios, ya que Abelardo y Abelardo José siguen como socios colectivos (RMM 4/3395).

En 1884, dos meses antes de la muerte de A. de Carlos, se aumenta de nuevo el capital en 250 000 pesetas, alcanzando éste 1.250.000 pesetas (RMM 4/3611).

El objeto de la sociedad es “todo negocio editorial en general y en particular la explotación de los periódicos ilustrados *La Moda Elegante* y *La Ilustración Española y Americana*, la fabricación y venta de toda clase de papeles y, por último, si lo estiman conveniente (los socios) la explotación de todas las industrias que se rozan con la editorial y fabricación de papeles como imprenta, litografía, encuadernación, librería, etc.”.

Se puede observar cómo progresivamente se amplía de hecho el ámbito de actividad de la empresa : en 1887 se publica ya además del clásico Almanaque (como el *Almanaque encyclopédico español ilustrado para 1870*) una “Biblioteca selecta de autores contemporáneos”, con obras de E. Castellar, A. Trueba, Ma. del Pilar Sinués, R. Mesonero Romanos, E. Blasco, J.O. Munilla, Duque de Rivas, Ramón de Navarette, Manuel del Palacio, pero sin mayor relevancia ya que en la clasificación gremial queda muy por debajo de Bailly-Baillière.

Tiene también actividades de distribución desde su tienda de Carretas, 12, para obras de Juan Valera, J. Selgas, P.A. de Alarcón y Cesáreo Fernández Duro (en 1887).

En 1890, la empresa es propietaria de una fábrica de papel (*La Guipuzcoana*), así como de “las fincas comprendidas en sus pertenecidos”, que tal vez le suministra el papel que le sirve para la impresión de la *Ilustración*.

Desde 1 de enero de 1880, la imprenta Sucesores de Rivadeneyra ha pasado a ser únicamente de A. de Carlos y J.J. Aribau dando ocupación a 130 individuos (Canibell, 1922) y, en 1882, la propia *Ilustración Española y Americana* destaca el hecho de que su imprenta dispone de un motor de gas Otto de 16 caballos cuando por ejemplo la imprenta Espasa sólo disponía de uno de 3 caballos en 1876 y la de Hernando de uno de 4 caballos en 1896.

La gerencia de Abelardo José

Tras la muerte del fundador ocurrida el 6 de abril de 1884, se constituye el 6 de mayo de 1885 (RMM 4/8783) una nueva sociedad con un capital de 1.500.000 pesetas dividido en 300 participaciones de 5000 pesetas. Entran a formar parte de dicha sociedad nuevos socios comanditarios : Luis Moreno y Gil de Borja, abogado, hermano de Alejandro y Miguel, Domingo Moreno y Martínez, padre de éstos, Isidoro, Guillermo, Eugenio y Alfredo de Carlos y Hierro, herederos de su padre. Este último, teniente del cuerpo de ingenieros (en 1890), nacido en 1862, es el editor de la “Biblioteca Recreativa Contemporánea” introductora en España entre 1879 y 1885 de siete novelas de Zola (*La Taberna, Nana, etc.*) hasta que el 10-05-1888 cede la empresa a Ocaña y Cía de la cual Eugenio de Carlos, nacido en 1875, es uno de los dos socios (Alaoui, 1991, I, 289-290).

También han entrado en la sociedad Celso Merlo y Valiente, Bernardo Rico y Ortega, jefe de talleres, y Bruno Robert Leidert y Donner, nacido en 1857, director “literario” de la *Ilustración* quien encontramos asociado con Ocaña y Cía en 1889. Ahora, Abelardo José de Carlos Hierro posee el 12% del capital de la sociedad... (185 000/1.500.000).

Cinco años más tarde, el 18-03-1890, se constituye una nueva sociedad (RMM 9/484), de la que Abelardo José es el único gerente. Han entrado a formar parte de ella Ramón Arizcun e Iturralde, ingeniero militar y director artístico de la *Ilustración*, así como José Luis Sánchez Ocaña y Suárez del Villar (25 años, del comercio) quien está al frente de una imprenta que, en 1889-90, posee 36 máquinas de 1000 hojas por hora (Alaoui, I, 290). Por lo visto, Celso Merlo, Bruno Robert y Bernardo Rico han salido ya de la sociedad que hasta el 30-12-1991 seguirá publicando la *Ilustración Española y Americana* y hasta 1927 *La Moda Elegante* aun cuando parece ser que el hijo no preste a la empresa el mismo entusiasmo que el padre.

A través de la historia de la empresa familiar de A. de Carlos e hijo tenemos la ilustración de unos planteamientos de la actividad editorial en la que la imprenta deja de ser la base como en tiempos de F. de P. Mellado o I. Boix : a partir de un importado y mimético proyecto estético (“del tamaño de la *Ilustración Francesa*” según rezaba el prospecto) con claras exigencias técnicas ha conseguido A. de Carlos granjearse la clientela del hogar, familiar y femenina, de las clases altas, permitiendo sin embargo el acceso a versiones más económicas de *La Moda Elegante* a mujeres menos acomodadas... Las indicaciones sobre las tiradas (de dos mil a 25/30 000 ejemplares semanales para la

Ilustración) (Palenque, 1990) — sólo en Barcelona había 800 suscriptores a la *Ilustración*... y 1 600 a la *Moda Elegante* “entre familias y modistas”, según F. Puig (1938) — así como el entusiasmo por parte de muchos poetas espontáneos de muchos colaboradores espontáneos (Palenque, 1990, 23) por publicaciones de un precio elevado y su supervivencia a pesar de la competencia de los nuevos “papeles pintados” como *Gedeón y Blanco y Negro* remiten a una parte de la sociedad de la Restauración acomodada y más o menos aristocrática que acompaña con fidelidad hasta el final a ambas publicaciones.

En cierta medida Abelardo de Carlos y su hijo, su familia, entran a formar parte de la misma sociedad a la que se dirigen : con casa habitación en el centro de Madrid (Carretas, 12) y unos salarios anuales de 20 000 antes de 1877 a 30 000 pesetas después para el director y de 6 000 a 10 000 pesetas para su hijo pueden tener un nivel de vida que supera con mucho el de un catedrático de universidad... y pueden formar parte de la burguesía.

Pero es preciso hacer constar que A. de Carlos ha sabido ampliar el ámbito de actividad concentrando actividades anejas (imprenta, editorial, papel, etc.) alrededor de sus dos publicaciones periódicas, con una estrategia comercial (agencias de publicidad, red de corresponsales y representantes incluso en Hispano-américa) y hacer de la *Ilustración Española y Americana* una *Ilustración* “ilustrada, elegante, elitista”, de referencia dominante... e imitada, con la base segura y no suficientemente tenida en cuenta en los resultados comerciales de la *Moda Elegante*.

Esto explica en gran parte la prosperidad de la empresa familiar cuyo capital se duplica entre 1877 y 1890 en una fase de aumento y prosperidad de la prensa “científica y literaria” (Botrel, 1975).

La etapa siguiente será la de las sociedades anónimas...

FUENTES UTILIZADAS

- Protocolos (Madrid)
- Registro mercantil (Madrid) (RMM)
- Registro de la contrubición industrial (Madrid)

OBRAS CITADAS

- ALAOUI, Setty 1991 : *Les éditions espagnoles de l'œuvre d'Emile Zola*, Université Lyon II Lumière, 1991.
- BOTREL, Jean-François : “Estadística de la prensa madrileña de 1858 a 1909”, en *Prensa y sociedad en España, 1820-1936*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1975.
- CANIBELL, Eudald 1922 : “Impresores españoles célebres. Manuel Rivadeneyra”, en *Anuario Tipográfico Neufville*, 1922.
- CAZOTTES, Gisèle 1982 : *La presse périodique madrilène entre 1871 et 1885*, Montpellier, Université Paul Valéry, 1982.

GOMEZ APARICIO, Pedro 1971 : *Historia del periodismo español. De la revolución de setiembre al desastre colonial*, Madrid, Editora Nacional, 1971.

PALENQUE, Marta 1990 : *Gusto poético y difusión literaria en el realismo español. La Ilustración Española y Americana (1869-1905)*, Sevilla, Alfar, 1990.

PUIG I ALFONSO, Francesc 1938 : *La librería Puig de la Plaça Nova, 1861-1938*, Barcelona, MCMXXXVIII.

Análisis de la información

Patricia Ayrault

EL REPORTAJE GRÁFICO EN *LA ILUSTRACIÓN ESPAÑOLA Y AMERICANA* Y JUAN COMBA.

Dentro del periodismo, el periodismo gráfico es un fenómeno bastante moderno ya que por lo general lo hacemos coincidir con el descubrimiento de la fotografía. Sin embargo, ésta ya era precedida por otras formas de ilustraciones informativas ; lo cierto es que el hombre, cualquiera que sea la época en que vive, trata de representar lo que percibe de manera que la imagen que engendra se caracteriza por su unicidad, su particularidad y su multiplicidad. En efecto, cada cual tiene su propia mirada o mejor dicho su propia representación de una imagen dada que ya forma parte del pasado.

Marcus Osterwalder escribe en su libro *Dictionnaire des illustrateurs 1800-1904*¹ :

Los hechos son los hechos pero su sentido depende de nuestra actualidad. La historia no está fija : es la relación del presente con el pasado (...).

Con sobrada razón, añade después² :

Lo visual no es la percepción de la realidad sino su captura (...).

Es preciso recordar que el auge del periodismo ilustrado en el siglo XIX se vincula con el desarrollo del maquinismo — en diversos niveles como los medios de transporte, la imprenta — y explica el éxito fenomenal de la prensa ilustrada en la cual la revista *La Ilustración Española y Americana* ejemplifica la información por medio de la imagen.

En este tema, nos vamos a referir al concepto de reportaje gráfico en España en aquel siglo XIX. En esta perspectiva, ante todo hemos elegido un corpus de cuarenta y ocho grabados en madera sacados de *La Ilustración Española y Americana* del año 1890. Estos grabados fueron realizados por el precursor español del reportaje gráfico Juan Comba, quien será el centro del análisis.

Parece imprescindible presentar a Juan Comba.

Más allá de su nacimiento en Jerez de La Frontera en 1854, interesa aludir a su carrera.

Al leer el libro de López Mondéjar *Las Fuentes de la memoria. Fotografía y sociedad en la España del siglo XIX*³, nos enteramos de que :

Desde niños asistió a la Escuela Superior de Pintura de San Fernando donde intimó con Eduardo Rosales quien le introdujo en *La Ilustración Española y Americana* en un día gris de 1872.

Por su parte, Manuel Ossorio y Bernard afirma⁴ :

Pertenece a la Asociación de la Prensa de Madrid y a ello le da perfectísimo derecho la interesante y fecunda información gráfica de sucesos de actualidad hecha durante

veinte años para *La Ilustración Española y Americana*. Puede decirse que el señor Comba ha ilustrado con su lápiz dos reinados.

Podemos constatar que Juan Comba se revela como un pintor y un dibujante de la historia para emplear unas palabras de E. Benezit⁵.

Nos interesa particularmente su figura porque fue el primer ilustrador que se sirvió de las cámaras para su trabajo según López Mondéjar.

Leamos otra presentación sacada del libro *Pintores españoles en París (1850-1900)* de C. González y M. Martín⁶.

Comba es sobre todo el cronista gráfico de la monarquía española en sus actos oficiales como queda patente a través de *La Ilustración Española y Americana* desde 1872 y su nombramiento como pintor de la Real Cámara en 1875 (...). En 1880 recibe una pensión de Alfonso XII para estudiar arte decorativo en París. Allí intima con Raimundo de Morazo y realiza algunos cuadros de encargo, como "La salida del baile", que le aproximan a la escuela de pintores españoles.

López Mondéjar relata la manera de proceder de aquel hombre⁷:

A partir de 1880, comenzó a realizar fotografías como soporte y auxilio de sus ilustraciones. Con una cámara adquirida en Alemania (...) realizó reportajes de una considerable calidad. Por su notable dominio de la técnica y por su gran sentido de la noticia, fue Comba el primer reportero gráfico español y el más fiel cronista gráfico de la Restauración. Murió en Madrid en 1924.

Por consiguiente Comba dibujaba a partir de las fotos tomadas del natural y los dibujos eran reproducidos por los grabadores en los talleres.

A este respecto, vamos a contar los grabados realizados a partir del natural : corresponden al 85,41% del conjunto. Así, Juan Comba se desplazaba y participaba en el acontecimiento en tanto que testigo. En efecto, importantes sucesos como la llegada de Isaac Peral a Madrid y la botadura del crucero "La Infanta María Teresa" fueron los modelos de varias ilustraciones, o sea una serie de cuatro grabados para ésta, y otro de tres grabados para aquélla. Añadiremos que, cuando no estaba presente, trabajaba con fotografías vendidas a los periodistas, lo cual era un procedimiento corriente tanto en España como en el extranjero.

En el tema anterior, expusimos todo lo concerniente a la carrera de Juan Comba ; en éste, examinaremos los aspectos de producción de las ilustraciones de Juan Comba.

En primer lugar, nos cumplirá precisar las normas de los grabados.

Claro está, leer imagen necesita varias lecturas y es por eso que ante todo prestaremos atención a lo que llamaremos la lectura técnica del corpus, es decir todos los elementos que forman parte de la estructura externa de la revista o el continente.

Vamos a destacar dos puntos que constituyen *el diagrama* :

- la superficie de la ilustración.
- su situación en la revista.

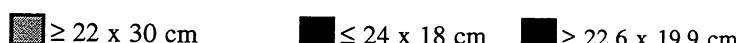
Recordemos que las ilustraciones se incluyen en una revista cuyas dimensiones son precisas : son 20 x 40,5 cm.

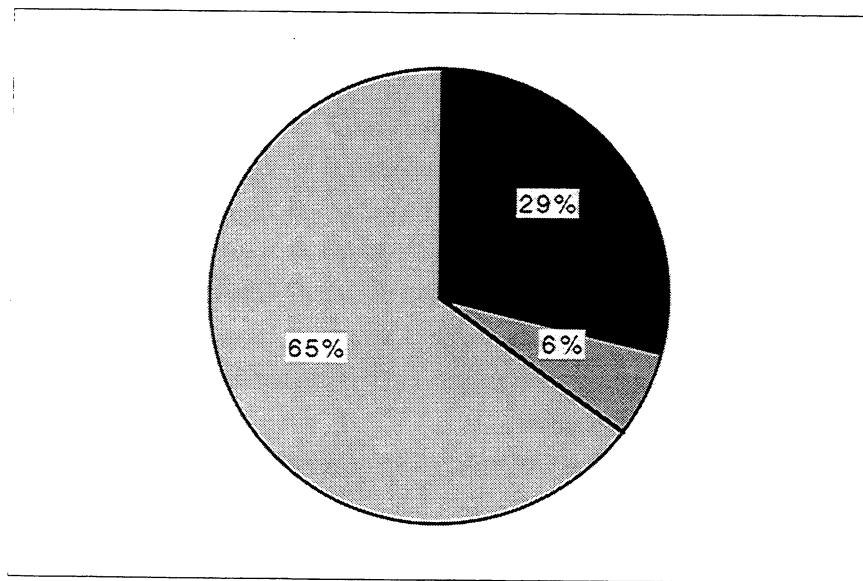
Treinta y dos grabados sobre cuarenta y ocho tienen dimensiones que son superiores a 22 x 30 cm, lo que representa un porcentaje de 65.

Los otros se insertan muchas veces con otra ilustración en la misma página. Son trece o sea el 29% ; por lo común no alcanzan los 24 x 18 cm. Lo demás, cuatro grabados, corresponde al 6% del conjunto. Son las obras que están en la primera página, debajo de la efígie de la revista y de las columnas en las cuales está indicado el precio del número para cada provincia.

Para entender mejor lo que acabamos de examinar, fijémonos en un diagrama circular en el cual se mencionarán las dimensiones de los grabados de Comba.

DIMENSIONES DE LAS ILUSTRACIONES DE COMBA





La lectura de una imagen, cualquiera que sea, no se efectúa de una sola vez. Varios elementos a los cuales no prestamos siempre una atención necesaria, tienen su importancia. La localización de la ilustración no es algo arbitrario sino algo muy pensado que remite a la estructura visual. Así por ejemplo, cuando una revista o un periódico están abiertos, la página más mirada por los lectores es la de la derecha.

Sobre cuarenta y ocho dibujos, veintiocho se hallan en una página de la derecha, lo que representa el 58,33 % mientras que el porcentaje de las ilustraciones de la izquierda es de 41,67. De hecho, Comba desempeñaría un papel bastante importante dentro de la revista.

Una cifra también importante es la del porcentaje de los grabados que están en la primera página ya que se trata de un sitio estratégico.

Cuatro ilustraciones están en la primera plana, o sea el 8,33%.

La mayor parte de las ilustraciones se halla en las páginas 9, 12 y 13. De todas maneras, no es un punto estratégico. De este modo, esta cifra relativiza nuestra primera hipótesis.

Lo más notable es que el corpus se compone de dos categorías de imágenes ; las que tienen una sola y única vista y las que reúnen varias viñetas.

Sobre las cuarenta y ocho ilustraciones, veinticinco constan de una única vista, lo que equivale al 52,08% ; en cuanto a las otras representan el 47,92%.

Para ambas categorías, no deja de llamar la atención el hecho de que Comba privilegie los planos de conjunto en los cuales se insertan los personajes o los decorados.

Sin embargo, una diferencia existe entre la una y la otra : el procedimiento específico y corriente en la época del siglo XIX, al cual daremos el nombre de *medallón*.

Si examinamos el primer grabado que se refiere al entierro del tenor Julián Gayarre, nos damos cuenta de que se encadenan los puntos de vista y de que al propio tiempo se imbrican los unos en los otros. En efecto, los contornos de las entidades no se destacan a las claras. La ilustración de Comba se revela detallada. En el caso presente, se vale del procedimiento del puntillismo a imagen de la nieve que cae y que envuelve a los personajes. La imagen no se puede percibir de buenas a primeras, a no ser que el dibujante guíe al lector. De este modo, el medallón es una pista de lectura. La estructura visual de la primera lectura se junta con otro lenguaje que ya forma parte del lenguaje de la imagen emitido por el dibujante. Con el medallón el observador realiza una lectura más perceptible puesto que la técnica canaliza el diseño en un diagrama circular, que además confiere una profundidad de campo. El ojo del lector por medio del dibujante se fija en la escena. Se duplica la mirada puesto que con el medallón es como si el lector actualizara la experiencia que Comba — testigo de vista — tuvo sobre el suceso que por fin se convierte en una información. Esto es lo que se denomina una competencia ya semántica. Estudiaremos este punto cuando nos ocupemos del sentido de sus imágenes.

El medallón tendrá algo que ver con el oficio de reporter gráfico ; en efecto, funciona como el zoom de la cámara fotográfica. El dibujante nos concede el poder de mirar la imagen. Encontramos este procedimiento varias veces. Citaremos tres ejemplos.

El medallón del número 2 es una ventana abierta que da al mundo interior : unas religiosas de espalda están distribuyendo la comida. Fijémonos en la tercera vista que completa el medallón porque permite ver a las religiosas de frente.

En el número 4, una mujer sale del cuadro que representa el medallón. Aquí presente tenemos el movimiento contrario del interior hacia el exterior.

Miremos el tercer ejemplo del grabado 7. El procedimiento del zoom en el centro delimita las diferentes vistas. Podemos observar el desplazamiento circular del séquito militar que da la vuelta al medallón que se revela como un punto central.

Este panorama de la composición técnica de los grabados de Comba nos demuestra que éste filtraba la realidad con su cámara fotográfica ya que actuaba siendo testigo del hecho. Por lo cual lo reproducía valiéndose de los procedimientos como el medallón.

Interesaría saber qué informaciones nos dan los grabados de Comba.

En efecto, la observación no es puramente visual ; la lectura implica una actividad ya que el lector tiene que aprehender los signos de la imagen.

Cabe indicar que la procedencia de los temas es diversa. Nuestro propósito no será analizarlos de manera exhaustiva.

Ante todo, examinemos un cuadro en el cual están mencionados.

Bien se ve que el tema más frecuente es el de las exposiciones, fiestas e inauguraciones. Constituyen, pues, los grabados un manantial de pormenores. Observamos que una mayor parte de las ilustraciones corre parejas con la religión que se caracteriza como un bastión de la sociedad del siglo XIX.

Al leer el cuadro nos enteramos de que el porcentaje más elevado, el 50%, se relaciona con la muerte que sea o no bajo forma de los entierros con una celebración religiosa.

Al examinar el corpus vemos que la ceremonia no es nada natural sino que es una escena de recogimiento que privilegia a la muchedumbre. El conjunto da una impresión de majestad. Comba no se contenta con transcribir la realidad sino que la inmortaliza insistiendo en el predominio de la religión.

TEMAS	NÚMERO DE LAS ILUSTRACIONES	NÚMERO DE LAS ILUSTRACIONES QUE SE REFIEREN A LA RELIGIÓN
Encarcelamiento	1	0
Exposiciones, fiestas	19	3
Inauguraciones		
Enfermedad	6	2
Manifestaciones de estudiantes y de obreros	5	0
Militares	3	0
Muerte	8	8
Pobreza	3	2
San Sebastián	4	1
Familia	1	0
Siniestros	1	0

En efecto, si miramos el número 2, percibimos a las religiosas que se dedican a las tareas domésticas puesto que ayudan a los pobres de manera concreta, distribuyendo la comida. Conviene añadir que los religiosos tienen poderes y dirigen establecimientos que acogen a los pobres.

Evidentemente, la ilustración de Comba no sólo es una fuente de informaciones sino también un esquema de la sociología de aquella época tal como la veía el periodista.

Aparece como una sociedad jerarquizada en la cual domina la monarquía. Sin lugar a dudas, Comba la pone en escena con mucha frecuencia. La nobleza se afirma por su riqueza. Los nobles posan en medio de un decorado majestuoso. Miremos el número 6. Podríamos dar otros ejemplos sobre lo resplandeciente de esta poderosa categoría social.

Dentro de la sociedad, cabe también la de los militares que constituyen otro punto central. Los militares presencian importantes acontecimientos y fiestas y al propio tiempo, los de la base se ocupan de la seguridad de la gente. Se caracteriza por una disciplina que observamos a las claras en la ilustración número 7.

Las susodichas categorías invaden la ilustración a imagen del poder que ejercen sobre las otras categorías.

De este modo, el mensaje de Comba no es neutro. No sólo se revela como un testigo sino también como un actor. Esto no significa que el grabador no concede importancia a las clases menos adineradas como los obreros. En efecto, éstos aparecen en una especie de

alegría colectiva sobre todo en las series que remiten al crucero “La Infanta María Teresa” o a la llegada de Isaac Peral a Madrid. Cabe mencionar que Comba no los representa en absoluto como un signo de amenaza para con la monarquía. No obstante, esto no borra las diferencias entre las categorías más altas y las otras más pobres.

Si nos fijamos más detalladamente en el corpus, nos damos cuenta de que existe entre ambas categorías una frontera materializada por la representación de la puerta. En el sexto grabado, en el medallón, la puerta sale del encuadre esbozando un posible intercambio. Sin embargo, al mirar el grabado 5, la ventana, al fondo, da a la pobreza. La gente de alta categoría social está contemplando a niños pobres como si fueran objetos de curiosidad.

Al final del panorama sociológico, se observa que Comba reproduce escenas que ensalzan la monarquía. Concretamente, ésta emprende una obra de beneficencia para con los pobres. En las ilustraciones observamos una impresión de estatismo que se compagina con una visión estática de una monarquía que quiere conservar sus privilegios.

Bien se ve que Juan Comba en tanto que reportero gráfico nos ofrece varias noticias sobre la sociedad del siglo XIX y al mismo tiempo trata de hacer compartir la emoción que se desprende del acontecimiento y valora los grabados. Por lo cual nos vamos a referir exclusivamente a la simbólica de la sublimación.

Muchas veces, se evidencia la alegría pública en particular en las ilustraciones en las que aparece el pueblo. Cuando éste se reúne, sopla en España un viento de euforia. En efecto, la llegada de Isaac Peral suscitó tal sentimiento. Así por ejemplo, en la ilustración 9, Peral y sus compañeros se asoman a la ventana del hotel en el cual están. Dos banderas, símbolos de acogimiento y de homenaje los enmarcan. Además, un ligero contrapicado pone de realce al célebre personaje. Unos hombres levantan su sombrero para saludarle; otros alargan los brazos como si se tratara de un salvador.

Constatamos que Juan Comba concede importancia al suceso cualquiera que sea. La ilustración es un mensaje que emite el dibujante. Como vimos antes, consta de varios elementos como las normas, la temática, los personajes. No tenemos que olvidar los rasgos estéticos de la morfología. Se observa una geometría de las formas que recalcan un movimiento ascendente que acentúa lo majestuoso de los lugares así como lo teatral de lo que podemos llamar el escenario. Así que las líneas verticales se levantan hacia el cielo siendo formas sagradas.

En la composición llama la atención la luz. En efecto, se establece un juego de sol y sombra. Aquella surge por pinceladas y contrasta con lo oscuro que envuelve a los personajes. De esta manera, en la penumbra se confunden las siluetas. Por lo general, los lugares son bastante oscuros. Las tinieblas favorecen el anonimato de la muchedumbre.

A este respecto, vamos a referirnos a un episodio nocturno en el cual la luz desempeña un papel particular. El grabado 8 alude a los festejos de mayo en Madrid en particular a la retreta militar desfilando por la plaza del Real Palacio el 27 de mayo de 1890. Los majestuosos edificios del Palacio Real se destacan de la penumbra ya que las teas, los faroles así como el inmenso fanal que se consume en el centro de la composición iluminan el grabado. Al lado del punto incandescente distinguimos dos estatuas de mujeres, una está sentada de espalda y otra está de pie y se yergue orgullosamente. Esta representación de la

diosa Atena lleva un casco ; en la mano izquierda tiene el escudo de la justicia y en la otra una lanza. El fuego no simboliza una agresión sino una sublimación : es un rito de incantación y de vida.

A este propósito ¿Qué impresión restituyen las ilustraciones de Comba?

Cuando examinamos el fondo en su totalidad, nos damos cuenta de que son numerosos los retratos. Por definición, un retrato es una descripción, una representación de objetos o de personajes. A esta descripción, se opone la pura narración que se refiere a la representación de acciones y de acontecimientos. Esta oposición es artificial ya que resulta difícil concebir elementos exclusivamente descriptivos sin tener en cuenta el mismo acontecimiento.

Esta terminología literaria tiene su importancia en el análisis. En efecto, los grabados son imágenes que inmortalizan los sucesos. Con evidencia, observamos un estatismo en cada uno de ellos y sobre todo en los retratos ya que los personajes posan. Se puede decir que el inmovilismo es una constante en el corpus. Los grabados se revelan como escenas estáticas que remiten a las fotografías sacadas por Juan Comba antes de que sean reproducidas en la madera.

Este panorama de los símbolos de la sublimación pone de relieve que las ilustraciones se constituyen en contrastes como la luz y la penumbra. Conviene también fijarnos en otro eje que es lo individual y lo colectivo. Durante las inauguraciones, los personajes se reúnen ; se acentúa el momento mismo que muchas veces se refiere a la religión.

Comba privilegia la colectividad ya que el individuo se incluye en la multitud. De este modo, se queda en el anonimato. La luz no ilumina los rostros que están vueltos o están en la oscuridad. Juan Comba parece ser el pintor de la muchedumbre. Los planos acercados son menos numerosos. Podemos decir que el individuo invade poco la imagen.

En un balance, interesaría destacar el perfil de los grabados de Comba. Los grabados se dirigen a las categorías altas, adineradas puesto que la revista *La Ilustración Española y Americana* era relativamente cara.

Como expusimos antes, los dibujos se relacionan con las costumbres de la monarquía. La presencia del pueblo en la imagen no sirve para poner en tela de juicio la dominación a que está sometido por aquélla sino sirve para valorar.

Acabamos de ver en la susodicha parte que Comba no cuida mucho de las facciones de los personajes ; no obstante, su grafismo rebosa de detalles sobre la época. Cabe precisar que sólo un grabado sobre los cuarenta y ocho es un dibujo original bajo el cual está escrita la expresión "Bellas Artes". Además, es uno de los pocos grabados en los cuales está privilegiada la intimidad de los personajes puesto que se trata de una escena de familia entre un abuelo y cuatro de sus nietos.

Juan Comba no se revela como un artista en el sentido de la palabra sino como un reportero gráfico. Este oficio implica una movilidad ya que, como lo dijimos, muchos grabados de Comba fueron realizados según el natural. Las ilustraciones se vinculan con la vida cotidiana del año 1890. En esta perspectiva, ya nos damos cuenta del valor del tiempo para un periodista y con mayor razón para un reportero gráfico. Su trabajo era una lucha contra el tiempo. Imaginémonos la rapidez con la cual debían trabajar los grabadores para grabar en la madera. Esto requería una verdadera organización y unión en los talleres.

Vamos a comparar las fechas de publicación de las ilustraciones con las fechas de los acontecimientos reproducidos.

Nº	Fecha publicación	Fecha acontecimiento	Nº	Fecha publicación	Fecha acontecimiento
1	08.01.1890	03.01.1890	25	08.06.1890	27.05.1890
2	08.01.1890	30.12.1889	26	15.06.1890	07.06.1890
3	15.01.1890	09.01.1890	27	15.06.1890	04.06.1890
4	15.01.1890	10.01.1890	28	15.06.1890	07.06.1890
5	15.01.1890	10.01.1890	29	30.06.1890	10.06.1890
6	22.01.1890		30	30.06.1890	16.06.1890
7	08.02.1890		31	22.07.1890	15.07.1890
8	15.02.1890	07.02.1890	32	22.07.1890	15.07.1890
9	22.02.1890		33	30.07.1890	21.07.1890
10	22.02.1890		34	22.08.1890	
11	08.03.1890	09.02.1890	35	08.09.1890	30.08.1890
12	15.03.1890	09.03.1890	36	08.09.1890	
13	15.03.1890		37	15.09.1890	30.08.1890
14	15.03.1890		38	15.09.1890	30.08.1890
15	08.04.1890	26.03.1890	39	15.09.1890	30.08.1890
16	15.04.1890	10.04.1890	40	15.09.1890	08.09.1890
17	22.04.1890	15,16, 17 04. 1890	41	15.09.1890	08.09.1890
18	30.04.1890	27.04.1890	42	22.10.1890	
19	08.05.1890	01.05.1890	43	30.10.1890	
20	08.05.1890	28.04.1890	44	15.11.1890	03, 04, 05. 11. 1890
21	15.05.1890	11.05.1890	45	05.11.1890	<i>idem. n° 44</i>
22	15.05.1890	05.05.1890	46	15.11.1890	<i>idem. n° 44</i>
23	30.05.1890	18.05.1890	47	15.11.1890	11.11.1890
24	30.05.1890	18.05.1890	48	22.12.1890	

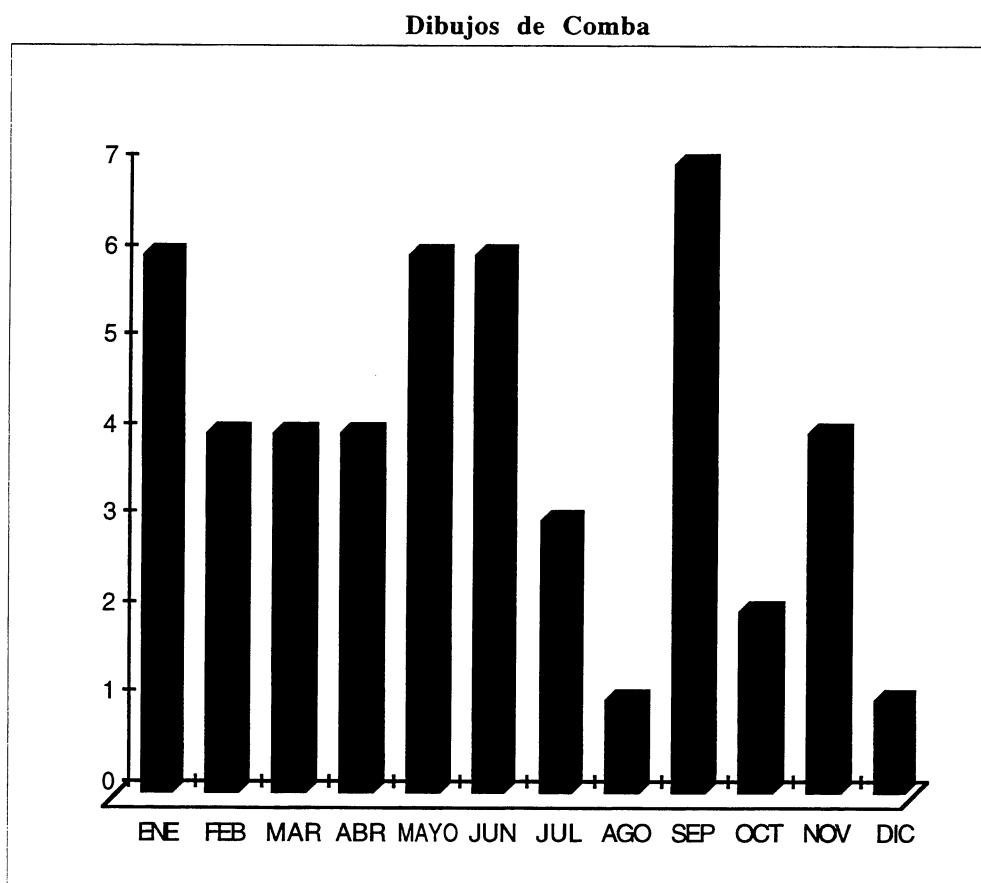
Constatamos que los plazos varían entre tres y veintisiete días. Conviene mencionar que la ilustración publicada veintisiete días después del acontecimiento se verifica en La Habana, lo cual explica el retraso tanto más cuanto que la duración de los medios de transporte era más larga que hoy día. Esto tiene que ver también con la causa de una falta de cuidado para con los rostros. Era imprescindible informar lo más pronto posible.

Con el histograma que indica el número de grabados realizados por mes nos damos cuenta de que el primer semestre contabiliza treinta y dos grabados y el segundo dieciocho. El periodo poco productivo corresponde al periodo estival (julio, agosto) así como a octubre y a diciembre. Desde luego, 1890 no es un año clave en la historia de España y en el mundo.

La ilustración, según su primer sentido ilustra el texto. En el caso presente, cuando hojeamos la revista, constatamos el valor de la imagen. Podemos mencionar que es independiente del texto informativo que se incluye en la rúbrica “Nuestros grabados”.

Los grabados constituyen la memoria colectiva y visual. Los lectores no leen el acontecimiento sino que lo miran. Las ilustraciones llaman más la atención que los textos ya que su percepción es inmediata aunque comprenderlas es otra historia.

En efecto, no tenemos que olvidar *la leyenda (o el pie)* que figura debajo de la imagen. Por lo general, el pie es informativo con precisiones sobre los lugares, los personajes, la emoción del momento. Miremos un ejemplo el número 10 que alude a la botadura del crucero “Infanta María Teresa”. El lector cumple su acto de competencia semántica si compagina su lectura con la de la leyenda que acentúa la emoción y la impaciencia de los obreros españoles.



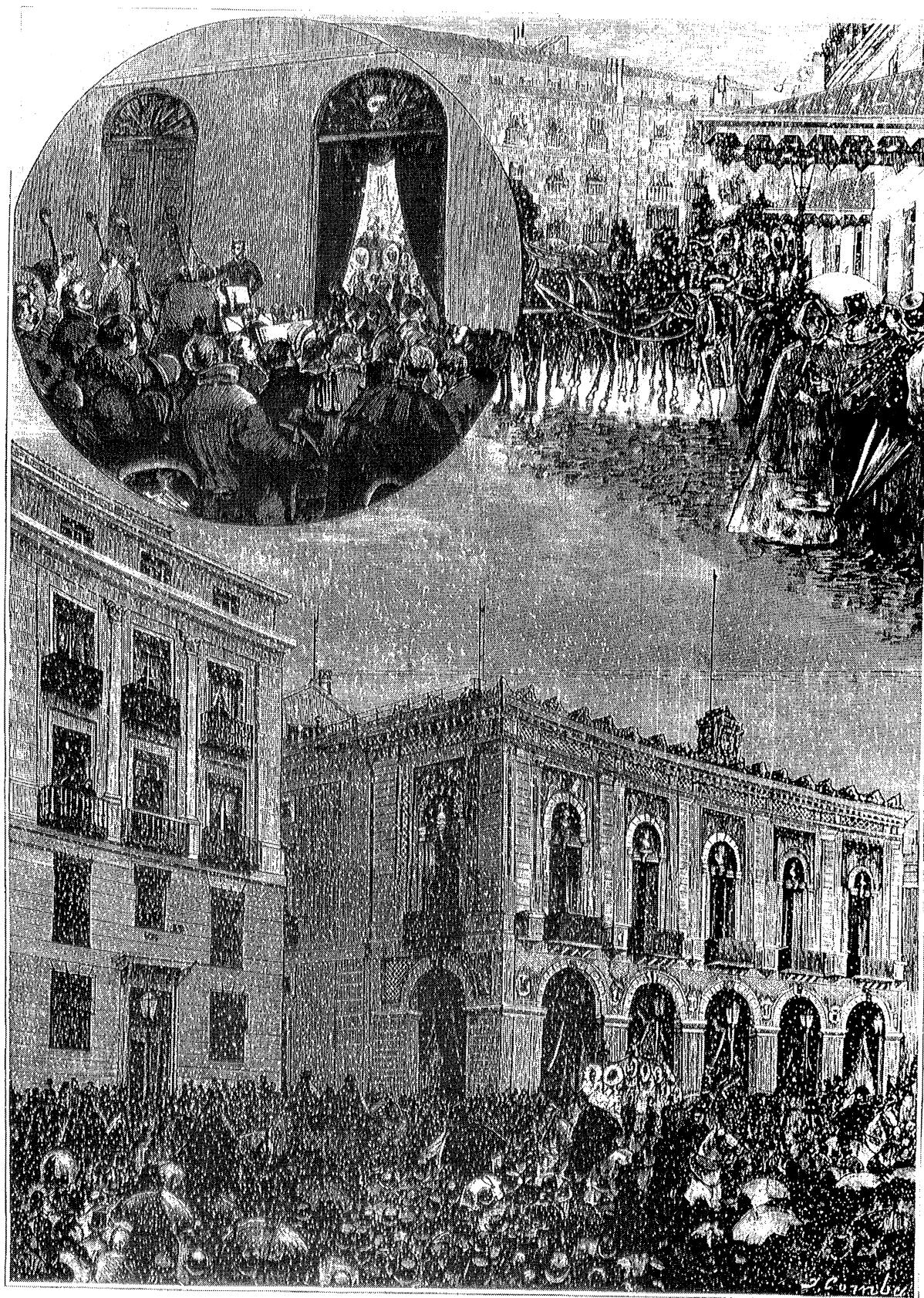
Al leer frases exclamativas como “¡La hora se acerca!” o “¡Viva España!”, el lector reactualiza la experiencia para descifrar el contenido.

Dentro del periodismo ilustrado Juan Comba aparece como el primer reportero gráfico español por su acción como testigo de los sucesos que luego grabó en la madera. El panorama ha planteado problemas de diversa índole sobre la composición de las ilustraciones ; nos demuestra que resulta muy difícil aprehenderlas de buenas a primeras. Así, se destinan a un público sociológicamente identificable tanto más cuanto que costaban bastante las revistas. La monarquía luce en los grabados que llegan a ser retratos o escenas teatrales de esta sociedad celosa de sus privilegios y de “un modus vivendi” ya pasado en 1890.

NOTAS

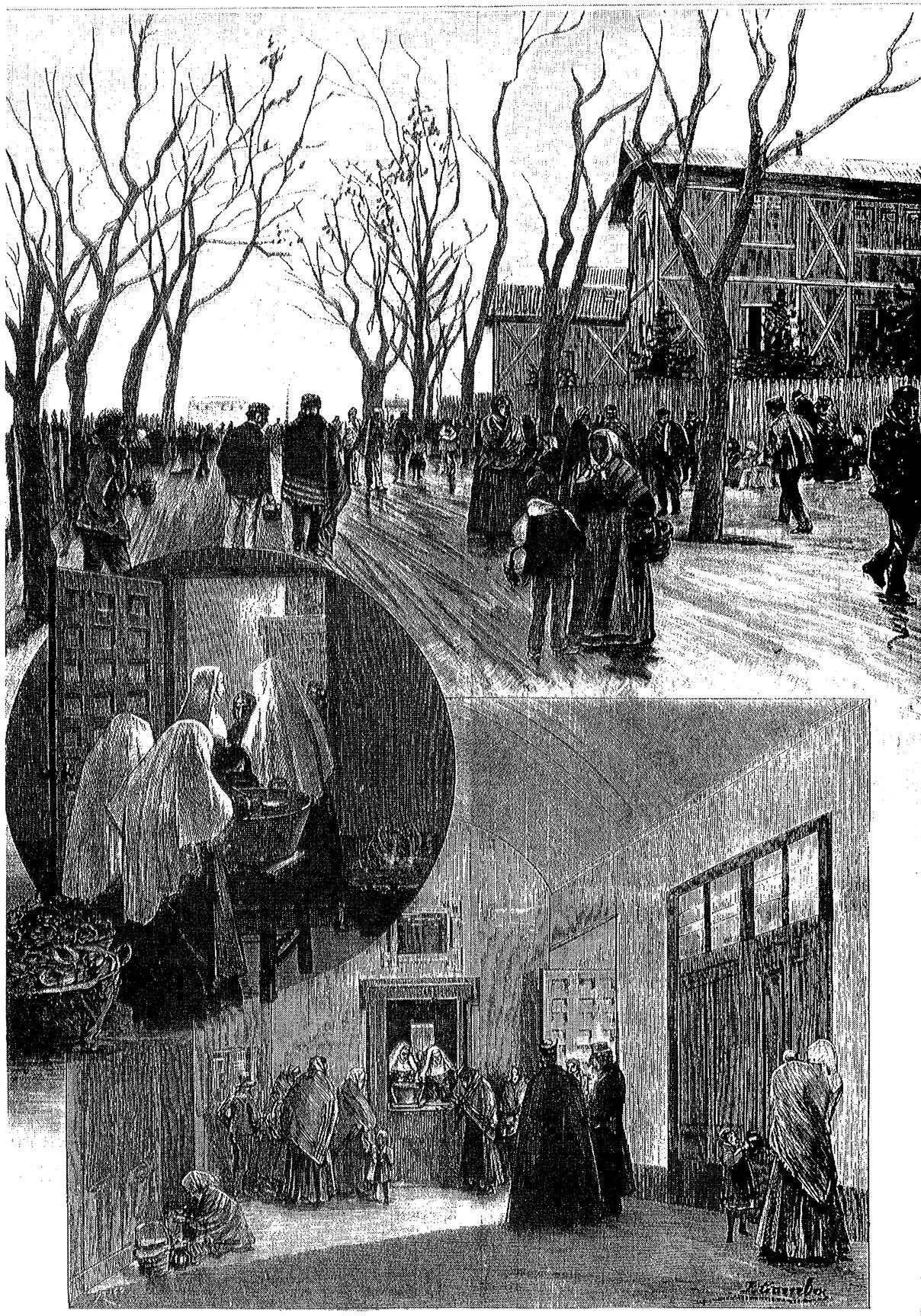
1. Osterwalder, Marcus : *Dictionnaire des illustrateurs 1800-1904*. Paris, Hubschmid et Bouret, 1983, p. 9. Texto francés pasado al español.
2. *Ibid.* p. 10.
3. López Mondéjar, Publio : *Las Fuentes de la memoria. Fotografía y sociedad en la España del siglo XIX*. Madrid, Barcelone, Lunwerg ed. J.A., p. 213.
4. Ossorio y Bernard, Manuel : *Ensayo de catálogo de periodistas españoles del S. XIX*. Madrid, ed. J. Palacios, p. 89.
5. Benezit E : *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris, Gründ, tome 3, p. 125.
6. Gonzalez C. y Martí M. : *Pintores españoles en París (1850-1900)*.
7. Cf. n. 3. liv. p. 213.

EL ENTIERRO DE JULIAN GAYARRE.



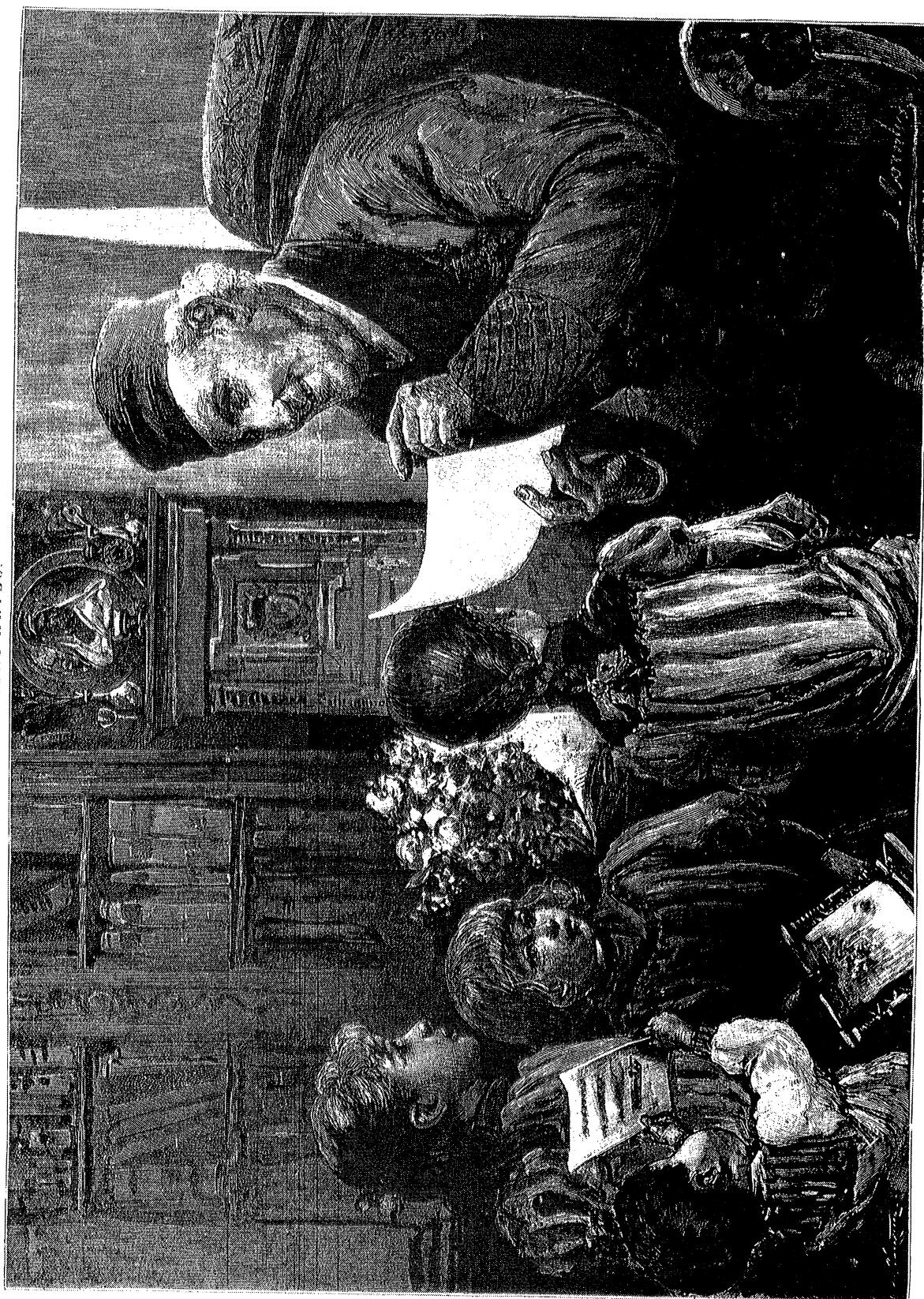
LA ORQUESTA Y LOS COROS DEL TEATRO REAL EJECUTANDO EN EL VESTÍBULO EL CORO DEL ACTO CUARTO DE LA *PAVORITA*,
AL PASAR EL PÉREZTO POR DELANTE DEL RÉGIO COLISEO, — ANTE LA ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA Y DECLAMACIÓN, — EN LA PLAZA DE ORIENTE.
(Apuntes del natural, por Comba.)

MADRID.—LAS COCINAS ECONOMICAS COSTEADAS POR S. M. LA REINA REGENTE.



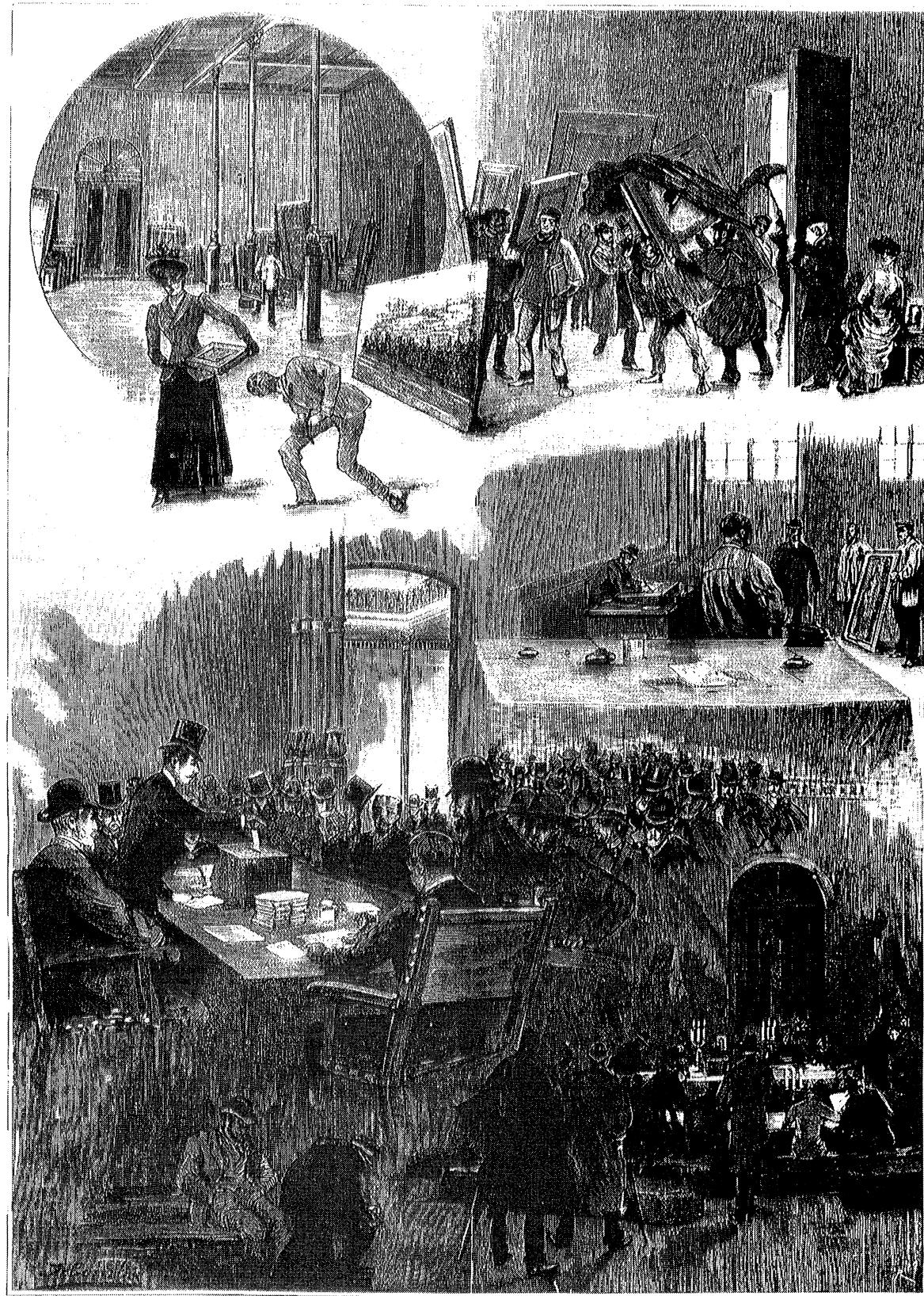
ALREDEDORES DEL ASILLO DE NIÑOS DE LAVANDERAS, EN LA HORA DE LA REPARTICIÓN DE LAS RACIONES.

LA SUPERIORA Y MONJAS DEL REAL COLEGIO DE SANTA ISABEL, DISTRIBUYENDO LA COMIDA Á LOS POBRES. — ASPECTO DEL VESTÍBULO DE LA IGLESIA, DURANTE LA DISTRIBUCIÓN. — (Del natural, por Comba.)

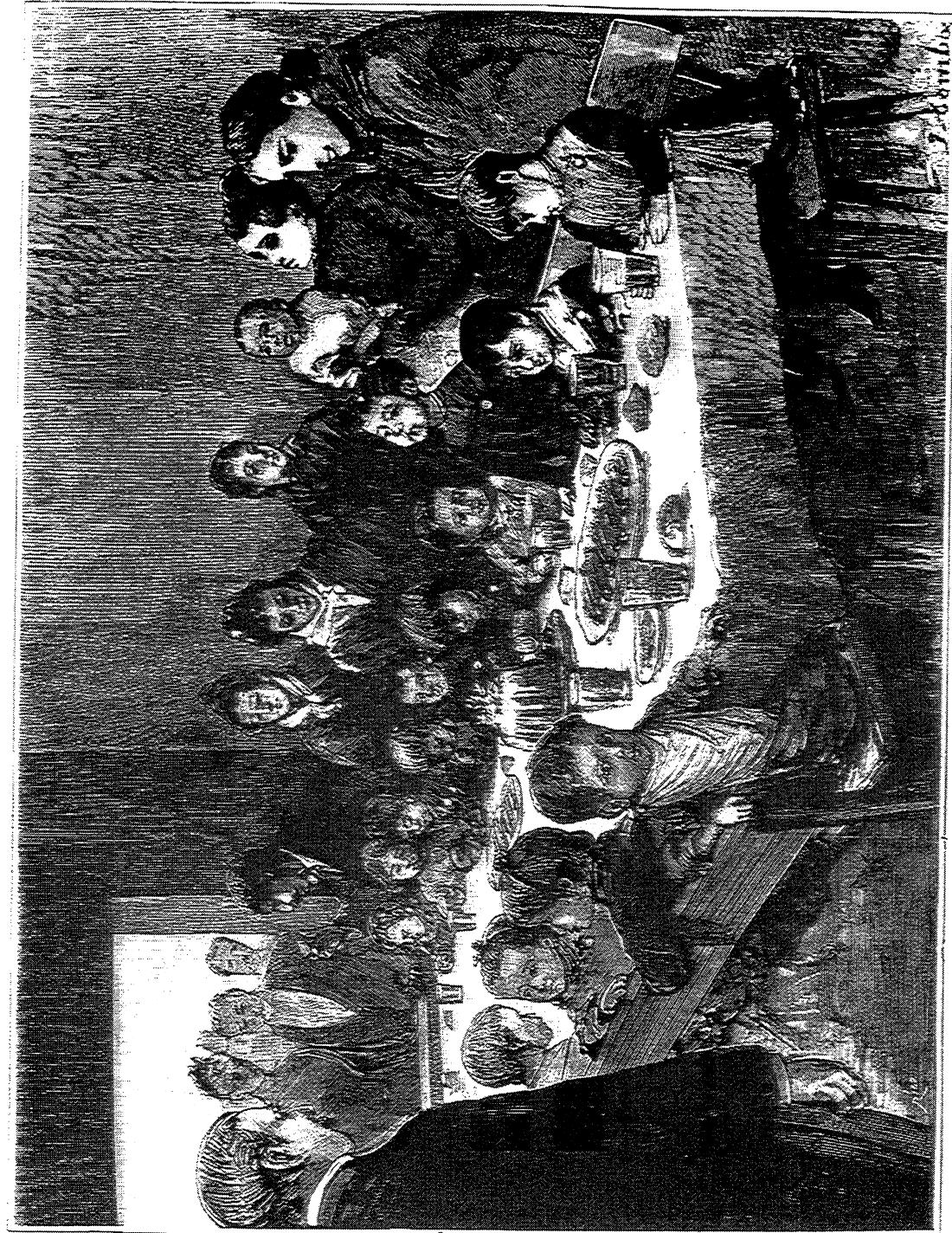


3. *La Ilustración Española y Americana*, Año XXIV, N°10, 15-III-1890, p. 165.

EXPOSICIÓN NACIONAL DE BELLAS ARTES, DE 1890.

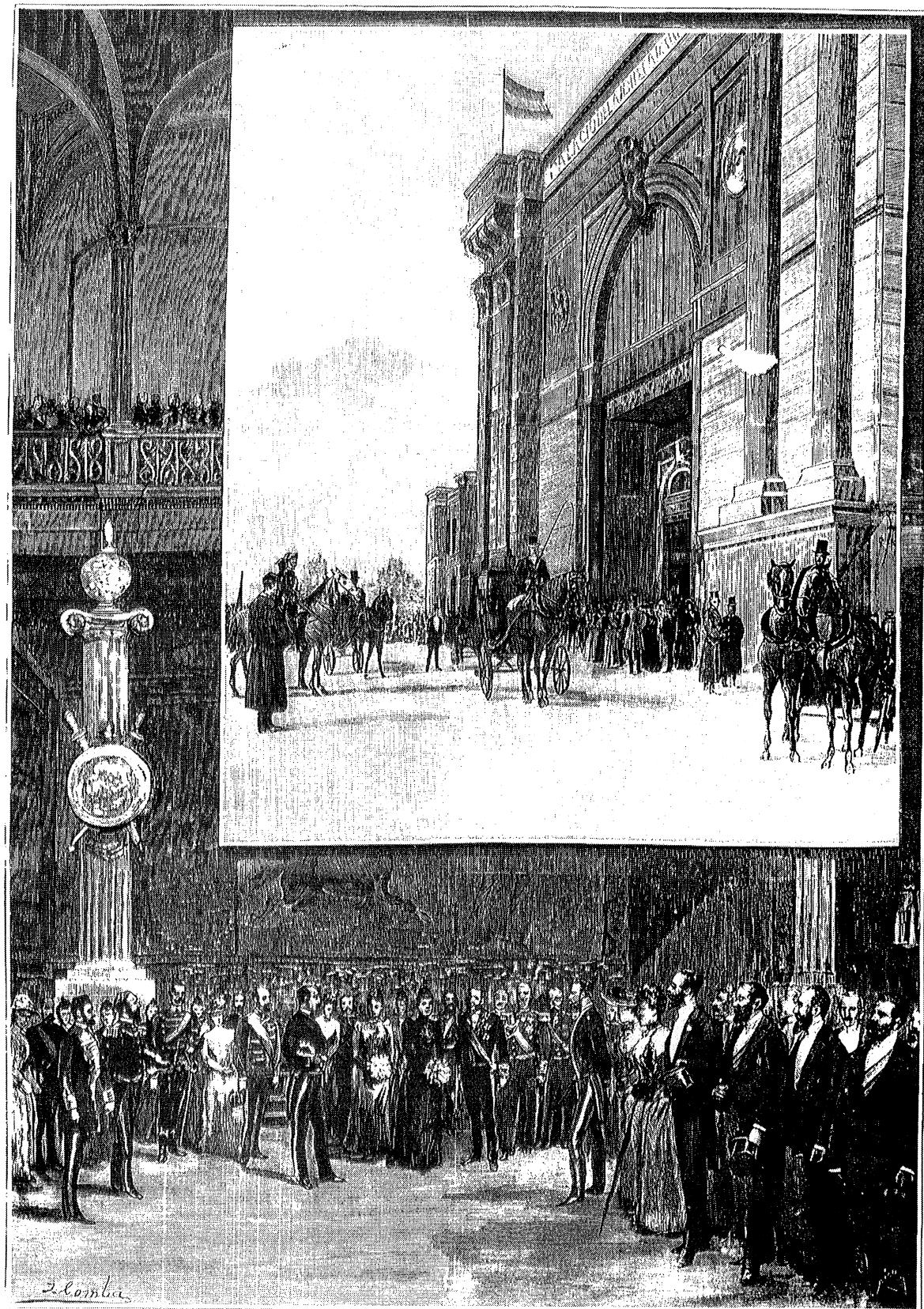


PREPARATIVOS EN EL PALACIO DE BELLAS ARTES. — ASPECTO DE LA SALA DONDE SE DEPOSITABAN LOS CUADROS. — CURIOSIDAD. — EL DÍA 15, ÚLTIMO DE LA PRÓRROGA. — LA ENTREGA DE LOS CUADROS. — LA VOTACIÓN PARA EL JURADO. — EL ESCRUTINIO A LAS CUATRO DE LA MADRUGADA DEL 17. — (Apuntes del natural, por Comba.)



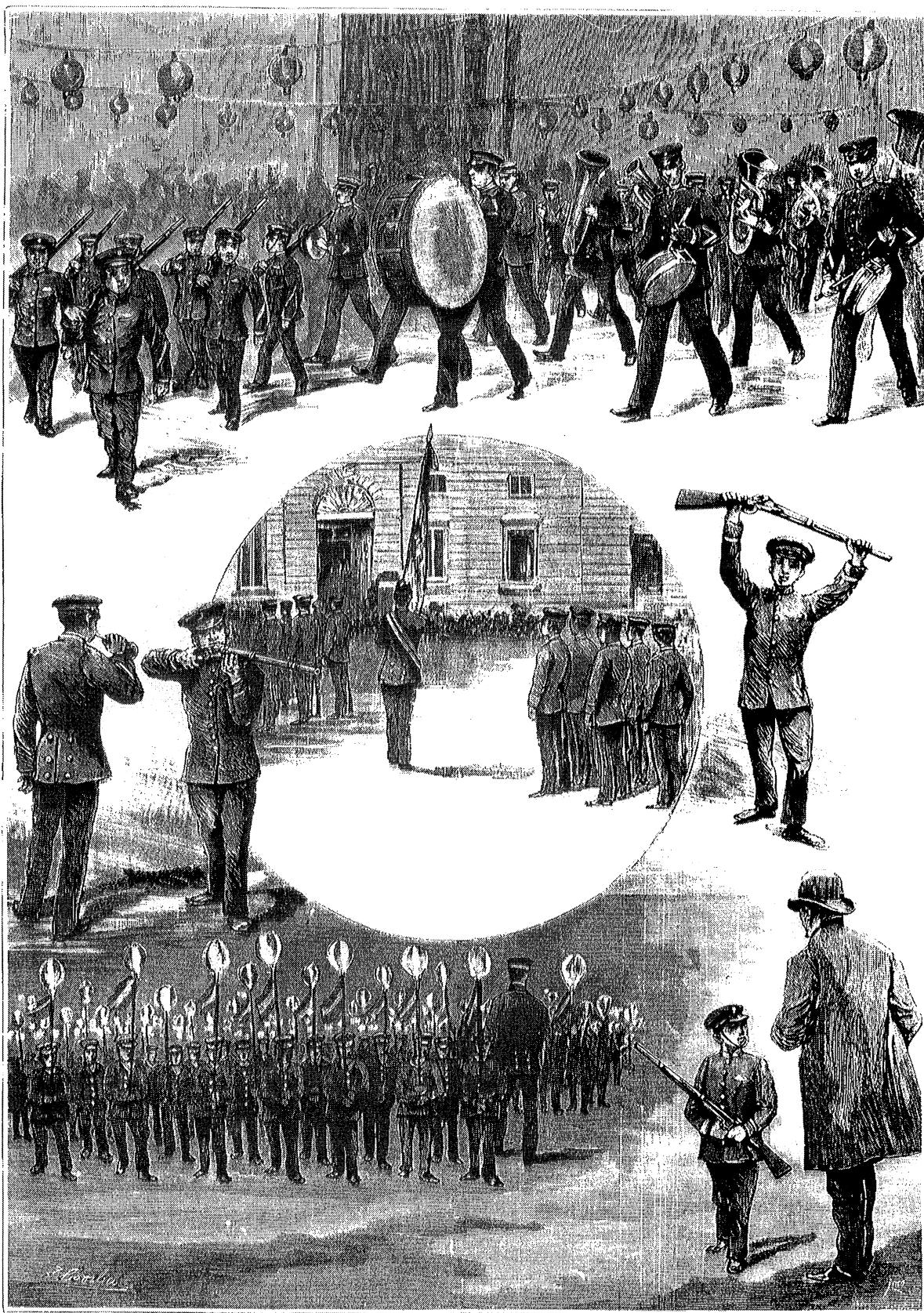
MADRID, ... INAUGURACIÓN DEL DISPENSARIO DR. ALFONSO XIII: COMIDA A VARIOS NIÑOS Y NIÑAS NACIDOS EN MISMO DÍA QUR S. M. REY.
(Dibujo del natural, por Comba.)

APERTURA DE LA EXPOSICIÓN NACIONAL DE BELLAS ARTES DE 1890.



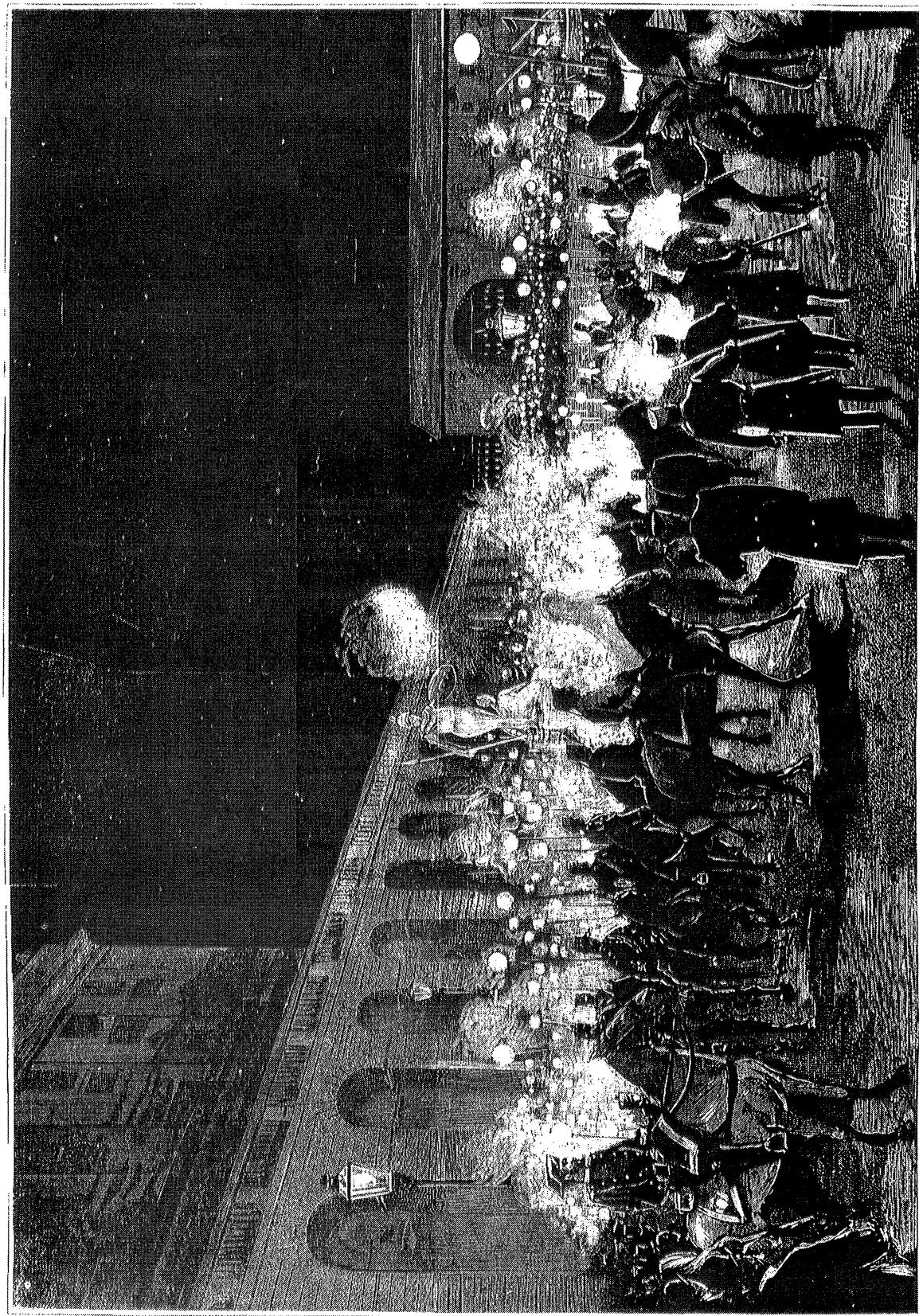
EXTERIOR DEL PALACIO DE LA EXPOSICIÓN, A LA LLEGADA DE LOS INVITADOS.
S.M. LA REINA REGENTE Y S.A.R. LA INFANTA D.Á ISABEL DIRIGIÉNDOSE A VISITAR LOS SALONES, ACOMPAÑADAS DEL MINISTRO DE FOMENTO Y COMITIVA OFICIAL.
(Dibujo del natural, por Comba.)

LOS FESTEJOS DE MAYO EN MADRID.



EL BATALLÓN ESCOLAR, — EN MARCHA — EN LA PLAZA DE PALACIO, — LOS PORTABOMBAS, — TIPOS DE CORNETA Y FUSILEROS.

(Apuntes del natural, por Comba.)



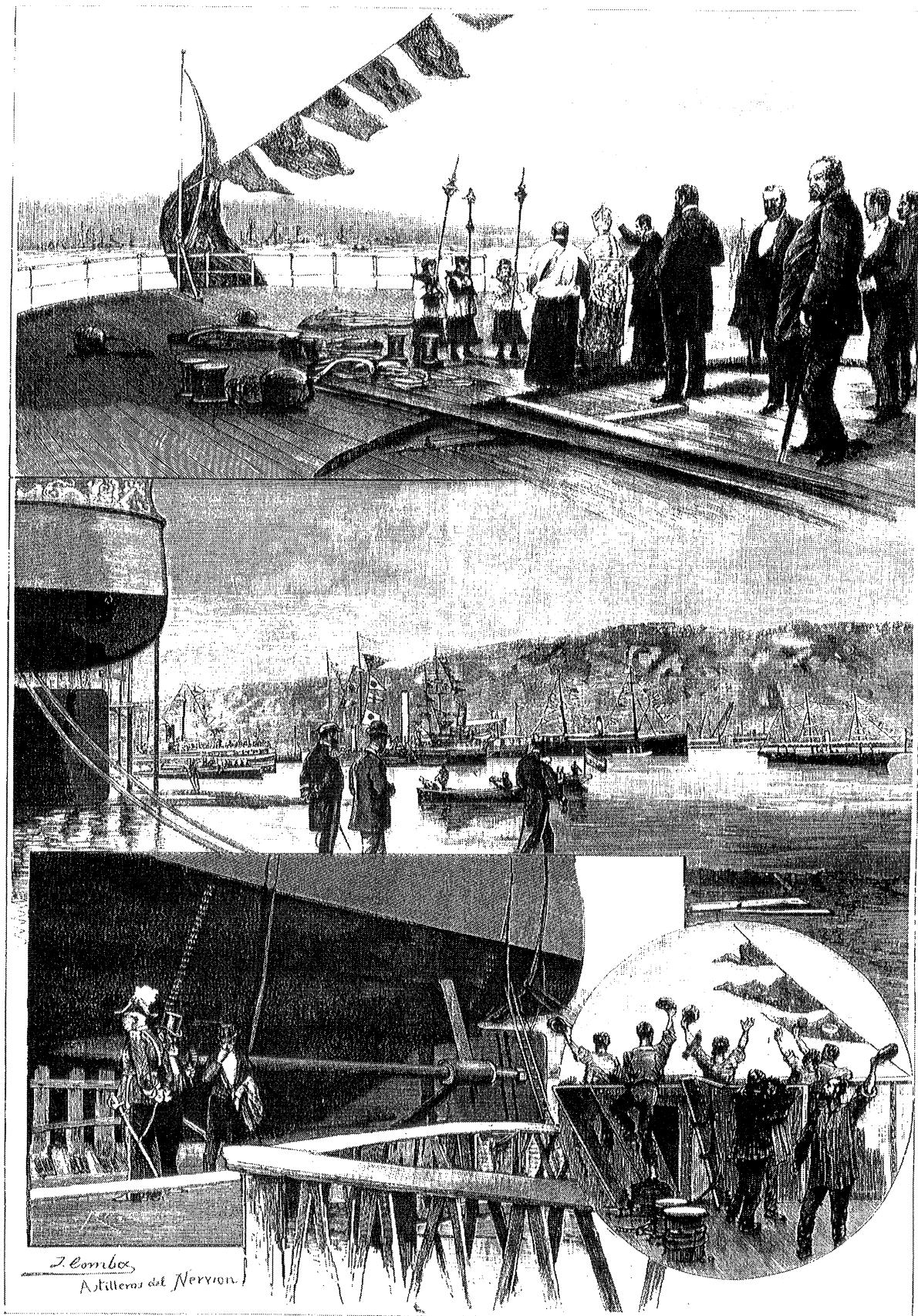
LA BANDA MILITAR DESFILEANDO POR LA PLAZA DEL REY, PALACIO.
(Dibujo del natural por Comba.)

ISAAC PERAL EN MADRID



EL INVENTOR DEL SUBMARINO DANDO GRACIAS AL PUEBLO, DESDE UN BALCÓN DEL HOTEL DE EMBAJADORES POR SU ENTUSIASMA RECEBIMIENTO. (Dibujo del natural), por Gombo.

BILBAO.—BOTADURA DEL CRUCERO «INFANTA MARÍA TERESA».



BENDICIÓN DEL CRUCERO POR EL SR. OBISPO DE LA DIÓCESIS.—ASPECTO DE LA RÍA ANTES DE LA BOTADURA.—¡LA HORA SE ACERCA!—¡VIVA ESPAÑA!
(Dibujo del natural, por Comba.)

Marie-Claude Chaput

LA GUERRA DE CUBA Y FILIPINAS EN TRES *ILUSTRACIONES* : *LA ILUSTRACIÓN ESPAÑOLA Y AMERICANA* (1896-1899), *LA ILUSTRACIÓN ARTÍSTICA* (1898) Y *LA HORMIGA DE ORO* (1896-1899)

1898 : Se enfrenta España con dos guerras, una en Cuba, otra en Filipinas y una tercera amenaza contra Estados Unidos. El discurso de las *Ilustraciones* no se diferencia del discurso oficial de los dirigentes de la Restauración y de la prensa en general que ocultan los intereses coloniales y políticos. Se caracterizan por un estilo rebuscado con numerosas alusiones históricas y culturales y la participación de escritores y hombres políticos que proponen largos artículos de reflexión, pero siempre en relación con la parte iconográfica que constituye su originalidad. Los grabados y su largo comentario *Nuestros grabados* suelen imponer la opinión general vigente, pero de vez en cuando, asoman unas dudas en este discurso monolítico aunque pronto vuelve a los tópicos.

La revista católica, *La Hormiga de Oro*, es la que presenta menos ilustraciones mientras que *La Ilustración Española y Americana* y *La Ilustración Artística*, de aspecto más moderno, publican numerosos grabados de gran calidad. Esta última revista tiene corresponsales en Cuba, Puerto Rico y Filipinas que le envían fotos en relación con la actualidad para que los lectores, un público acomodado al que hay que informar valiéndose de las nuevas técnicas, puedan representarse los lugares y las personas cuyos nombres aparecen en los artículos. Anuncia la técnica del *gran reportaje*.

Destacan grandes temas, veremos primero cómo son presentadas las relaciones entre España y sus últimas colonias, después la situación internacional y, por fin, la guerra y las reacciones frente al desastre.

LAS RELACIONES ENTRE ESPAÑA/CUBA/FILIPINAS

La madre patria :

Al no poder competir las *Ilustraciones* con la prensa diaria, por ser publicaciones semanales, escogen los hechos más relevantes ilustrados por grabados. Afirman los lazos muy fuertes que existen entre las Antillas y España, vuelve la expresión : "son carne de nuestra carne y sangre de nuestras venas" (*I.E.A.*, 15.10.1897, p. 223) y reconocen que la metrópoli se olvidó de Filipinas¹. Para hacerlas descubrir, propone *La Ilustración Española y Americana* una serie de grabados que ponen de relieve su carácter exótico siguiendo así la tradición de las *Ilustraciones* europeas del siglo XIX. Desempeñan un doble papel : estético, con la belleza de los paisajes o de las indígenas, e informativo con escenas típicas de la vida

cotidiana para satisfacer la curiosidad del lector. Se relacionan a menudo con la guerra. Proponen las tres revistas hacer descubrir una realidad lejana y distinta con la clara conciencia de que se trata, en Filipinas, de otra cultura. Emilia Pardo Bazán que subraya los lazos de parentesco con Cuba pone de relieve, al contrario, la pertenencia de los rebeldes tagalos a la raza asiática “más cruel” (*I.A.*, n° 853, 4.07.98, p. 442).

Al ser más estrechos los vínculos con Cuba, la parte iconográfica y los comentarios confirman este parentesco; el 30 de enero de 1897, *La Ilustración Española y Americana* presenta un grabado : Gíbara, puerto de Holguín, llamado Covadonga de Cuba. Las connotaciones victoriosas de Covadonga están asociadas con otra ilustración : el desembarco del batallón de voluntarios asturianos en este puerto. Presenta el Casino y llama la atención sobre el hecho de que se trata de uno de los edificios más importantes como en España, recordando, así, una cultura y un modo de vida comunes.

El campo semántico madre/hijos resume la concepción de las relaciones entre España y sus colonias que prueba el derecho español. No se diferencia la actitud de España de la de los otros países europeos frente a la colonización — el derecho del primer llegado era entonces la norma — pero considera su presencia en el suelo americano todavía más justificada por el *descubrimiento*. Por eso se suele encontrar un sentimiento de injusticia en las tres *Ilustraciones* al ver las otras potencias intrigar para apoderarse de los despojos del imperio en nombre del más fuerte y es el argumento que oponen repetidas veces a las ambiciones de los norteamericanos :

¿Cómo desconocer nuestra soberanía en Cuba esos extranjeros que llegaron a América dos siglos después que los españoles la habían descubierto y civilizado y darnos por razón que estamos a sus puertas y les molestamos ? Si hablase así un piel roja, callaríamos (*I.E.A.*, 15.04.98, p. 214).

Estas declaraciones se hacen cada vez más frecuentes conforme se va acercando la guerra : sin España nunca hubieran podido vivir los *yankees* donde están (*I.A.*, 24.05.98, n° 858).

Justifican la colonización española por su carácter más humano. Después del desastre habrá un deslizamiento del discurso y presentarán la generosidad de España como una causa de esta pérdida comparándola con la brutal colonización holandesa o anglosajona, reforzando, así, el mito del *quijotismo* español que será una postura de repliegue para poder aceptar la derrota. El respeto a los indígenas y la acción positiva de la colonización conducen a la oposición presente/pasado. Muestran los grabados este contraste con el propósito de chocar al lector al ver el Edén antes de la guerra y la acción devastadora de los rebeldes, designados como los únicos responsables de las desdichas presentes. El comentario lo subraya con el empleo de términos antítéticos :

Las fotografías del natural que reproducen nuestros grabados de la página 233 y el retrato que acompaña a estas líneas dan idea muy clara y muy triste del estado en que hoy se encuentran las que fueron ricas y fértiles comarcas, a consecuencia de la terrible lucha que el odio y la rebeldía encendieron en mal hora (*I.E.A.*, 15.10.1897, p. 223).

Se idealiza la colonización. Si la belleza de la Naturaleza existía antes de la llegada de los españoles, fue la acción de la madre patria la que hizo de estas tierras un verdadero paraíso antes de la guerra. Lo prueban los grabados y el lirismo del comentario acentúa esta presentación maniquea :

Quedaron taladas las campañas, derruidos los hogares, en cenizas los ingenios, en la pobreza los hacendados y en la miseria los hambrientos campesinos (*I.E.A.*, 15.10.1897, p. 223).

Tal elogio del *descubrimiento* viene matizado por unas escasas advertencias que expresan cierta lucidez al ver en él “un desastre interminable para nuestra patria” recordando que ganó España gloria pero perdió dinero y la mitad de su población (*I.E.A.*, 30.04.98, p. 255). No se suele emplear la palabra conquista, evocadora de brutalidad, se emplean unas palabras más halagadoras que hacen de los españoles los “inventores” y los “civilizadores” del Nuevo Mundo (*I.E.A.*, 8.09.1898, p. 135).

Después de la derrota, se puede observar una evolución del discurso, con connotaciones racistas. Ya no se exalta el mito del buen salvaje a quien se llevó la civilización, se pone de relieve su ingratitud :

Hoy nos despiden con insultos y pedradas, como si no fueran o negros que salvamos de la idolatría y la antropofagia, o indios que civilizamos (*I.E.A.*, 22.10.1898, Crónica General, p. 226).

Se hallan los mismos temas en el comentario de los grabados y en los artículos. Sin embargo, España encuentra un consuelo al ver que las antiguas colonias de América, olvidadas las luchas, reconocen los lazos naturales con la que sigue siendo, o vuelve a ser, la madre patria. La expresión “sus hijos de América” se emplea en todas las revistas y a través de la reivindicación de este papel materno afirma España sus derechos frente a los yankees. El mero empleo de este campo semántico permite imaginar una colonización basada sobre el amor :

Madre llaman a España las naciones americanas que, orando en nuestro idioma, adoran a nuestro Dios (...) proclaman la gratitud y el amor que España supo despertar en esos grandes pueblos (*I.E.A.*, 30.06.1898, p. 383).

Los rebeldes :

Tal relación refuerza el papel destructor de la acción de los insurrectos a quienes presenta de manera negativa a partir de los retratos de algunos de ellos. Se les considera responsables de todo y al luchar contra España vuelven a su estado natural “el salvajismo”²; gozaban de todos los derechos sin que se les exigiera nada como contrapartida. Todo contribuye a dar al lector una imagen positiva invitándole a buscar la responsabilidad de la guerra fuera de la península. Insiste la *Ilustración Española y Americana* después de la derrota sobre la situación privilegiada que tenía Cuba en relación con la metrópoli afirmando que no tomaba casi nada la administración española de las riquezas de la isla (8.09.98, p. 135). No hay una sola palabra en las tres revistas para denunciar un sistema arancelario que hacía de Cuba un coto cerrado para algunos intereses peninsulares y que impedía la

entrada a los productos cubanos en España³. Sólo después del desastre, *La Hormiga* lo reconoce de manera implícita cuando anuncia que las Cámaras de Comercio quieren pedir al gobierno que, al negociarse las condiciones de la paz, “se tengan en cuenta los intereses de la industria, tan perjudicados por la pérdida de los mercados coloniales” (15.09.98, p. 543).

Los comentarios impiden cualquier interpretación personal. Para dar mayor objetividad al presentar el retrato de Máximo Gómez, jefe de los insurrectos, llamado *generalísimo*, pero también de manera poco respetuosa *el chino viejo* (lo subraya la revista), el periodista señala que se hizo el grabado a partir de fotografías norteamericanas, pues no se puede sospechar una mala intención. Es éste un procedimiento habitual para borrar una opinión demasiado partidista que se suele asociar con otro : se invita al lector a juzgar por sí mismo, pero se le llama la atención sobre todo lo que puede rebajar al jefe rebelde (*I.E.A.*, 22.06.1897, p. 374). Otros grabados presentan a varios jefes insurrectos con el tipo de comentario despectivo acerca de su aspecto harapiento poco compatible con el cargo que pretenden tener.

Recurre todavía más la *Hormiga de Oro* a la prensa extranjera, sobre todo a periódicos norteamericanos, para justificar *a posteriori* su presentación de los rebeldes con el propósito de dar cierta objetividad. Al citar al corresponsal del *Daily Telegraph* que califica de “salvajes” y “ladrones” a los insurrectos de Cuba, recuerda la responsabilidad norteamericana en la insurrección con unas figuras de estilo que subrayan su perfidia e ingratitud :

Lo que no deja consignado el susodicho corresponsal es el hecho de que esas víboras fueron criadas en pechos yankees (23.08.1898, p. 495).

Rechazan las *Ilustraciones* la guerrilla; sólo reconoce España la que ella *inventó* para rechazar a las tropas napoleónicas y no puede aceptar que la echen fuera de sus colonias de la misma manera. Los guerrilleros antillanos o filipinos son considerados como traidores. Un ejemplo significativo es el del jefe filipino Emilio Aguinaldo cuyo retrato aparece en el momento en que sale desterrado y después de su vuelta a la lucha. Sugiere el comentario que no se puede confiar en él : ”En diciembre de 1897 gritó ‘¡Viva España!’ En mayo de 1898 se ha aliado con los yankis contra los españoles” (*I.A.*, nº 860, p. 396).

Se felicitaban los comentadores a principios de 1897 de la firme política del general Polavieja que dio la ilusión de haber acabado con la rebelión filipina mandando ejecutar a sus jefes⁴. No obstante, alude la *Ilustración Española y Americana* a disensiones en España : “Hay quien censura estas ejecuciones” y las justifica por la残酷 de la conducta de los rebeldes tagalos utilizando los grabados para convencer (15.02.97, p. 95). Publica los retratos de algunos de sus jefes, el de José Rizal quien estudió medicina en Europa y escribió textos juzgados subversivos, causa de su condena a muerte. Indica que fue fusilado por un pelotón de soldados indígenas y que muchos nativos presenciaron la ejecución para comprobar si Rizal era invulnerable a las balas. Deja así suponer el apoyo de tropas fieles a España y la utilización de la credulidad del pueblo por los insurrectos.

Publica el mismo día los retratos de algunas víctimas de la残酷 tagala ; mataron salvajemente a hombres, mujeres y niños, uno de esos insurrectos fue denunciado *por su propia madre* (lo subraya la revista) y publica el relato hecho por el propio asesino con un

sinfín de detalles que no podían sino provocar horror e indignación. Evoca a la joven viuda embarazada, de salud delicada, que ignora la muerte de su marido, creando así un sentimiento unánime de rechazo y de compasión por las víctimas y justificando las condenas a muerte.

Presenta también los retratos de otros dos condenados, Luis Villareal y Faustino Villaruel, que habían desempeñado un papel importante en la difusión de la masonería, considerada responsable de los movimientos de independencia. Insisten los comentarios sobre el interés de hacer el retrato moral después del físico publicando sus retracciones antes de su muerte, prueba de su arrepentimiento y del engaño de que fueron víctimas (*I.E.A.*, 8.03.97, p. 143).

Sin embargo una noticia corta en la *Hormiga* anuncia el 30 de septiembre de 1897 que, según el *Herald* de New-York, la esposa de Rizal prepara en Filadelfia una expedición filibustera para Filipinas de acuerdo con la Junta cubana, lo que contradice el arrepentimiento presentado algunos meses antes e indica cuán poco eficaz había sido la represión.

La masonería :

A partir de estos retratos se hace el proceso de la masonería. Los cabecillas filipinos parecen ser personas *civilizadas* - al contrario de los cubanos - son la prueba para el lector de la labor civilizadora de España que les permitió hacer estudios. Fue la masonería la que les hizo traicionar a la madre patria. *La Hormiga de Oro* y *La Ilustración Española y Americana* denuncian su responsabilidad mientras que *La Ilustración Artística* no comparte este discurso antimasónico, lo que puede explicarse por la colaboración de Emilio Castelar que era masón⁵.

Tal actitud explica el espacio importante ocupado en las dos primeras revistas por el arrepentimiento providencial de los jefes filipinos que confirmaba la opinión pública en sus ilusiones de que la insurrección era el hecho de un pequeño grupo manipulado. En agosto de 1896, la *Hormiga* había dedicado varios artículos a la masonería en Cuba y en Filipinas y las alusiones a lo que llamaba "la red masónica" y "el mal masónico" eran frecuentes. La considera responsable de las desdichas presentes y acusa a los Enciclopedistas y a la Revolución francesa del deterioro de las relaciones entre España y sus colonias (7.02.98, p. 83).

Impiedad, corrupción, masonería, venidas de fuera, hicieron olvidar a España su misión, tal interpretación hace que *La Hormiga* reconozca la decadencia de España con una explicación sencilla que utilizará todavía más después del desastre : Dios le había dado colonias para que les hiciera conocer la luz divina, las pierde por haberlo olvidado (*ibid*).

Representaba entonces, en Filipinas, la masonería un peligro para los intereses de una Iglesia, gran proprietaria y todopoderosa, por eso fue el defensor más convencido de la política oficial que coincidía con sus propios intereses⁶. El manifiesto mandado por los Procuradores generales de las Órdenes religiosas de Filipinas la denuncia, ellos se presentan como :

Insuperable valladar y único obstáculo para la soñada independencia colonial que dicha secta persigue (7.06.98, p. 335).

Frente a este peligro, la *Hormiga* exalta como sus colegas el valor y el patriotismo. Sin embargo lamenta la falta de ideales invitando a volver a los modelos que hicieron triunfar a España y trata de hacer de la guerra contra Estados Unidos un enfrentamiento entre catolicismo y protestantismo.

Los estatutos de autonomía concedidos a Cuba y Puerto Rico por los liberales después del asesinato de Cánovas y las medidas de pacificación en Filipinas fueron anunciados sin mucha convicción. La biografía que acompaña los retratos de los miembros del gobierno autónomo de Cuba señala las buenas relaciones que siempre habían tenido con España ; su alejamiento de la guerrilla podía tranquilizar al lector pero constituía, al mismo tiempo, un elemento de fracaso (27.06.98). El 12 de septiembre de 1898, frente a los reaccionarios que echan la culpa del desastre a los liberales, lamenta E. Castelar que no se haya concedido, antes, el gobierno de sí mismos a los cubanos y procedido a la desamortización eclesiástica en Filipinas, único medio de evitarlo (*I.A.*, 12.09.1898, n° 872). Vuelve la misma opinión en el número siguiente : el comentario del grabado que representa la llegada del capitán general al Parlamento cubano, D. Ramón Blanco, reconoce que, por su carácter tardío, estas reformas no podían tener efecto ninguno. Aparecían más bien “como último recurso para ver si con ellas se evitaba la pérdida de nuestras posesiones” (19.09.1898, p. 607). Pero antes del desastre, el discurso habitual se limita a unos cuantos tópicos como la exaltación de la patria, de la hidalguía española y la condena de los insurrectos, cualquiera que sea el periodista, republicano o monárquico.

LAS IMPLICACIONES INTERNACIONALES: EUROPA/ ESTADOS UNIDOS/ AMÉRICA LATINA

España y Europa :

Los títulos de algunos artículos *Murmuraciones europeas*, *Por ambos mundos* y los grabados indican un gran interés por lo que pasa fuera de las fronteras y no sólo en relación con la guerra. Se termina el siglo XIX con un contexto internacional muy tenso con guerras coloniales, rivalidades entre grandes potencias y el riesgo de un conflicto generalizado⁷. Un elemento nuevo era el aumento de la penetración del capital norteamericano en las Antillas y sus intereses chocaban con las leyes arancelarias favorables a España.

En las tres revistas aparece la preocupación por la actitud de los otros países y esperan un apoyo de Europa. Antes de la guerra con Estados Unidos, todo deja creer que la opinión pública europea es favorable a España a pesar de la prudencia de los gobernantes. Se utiliza la prensa extranjera cuando reconoce el derecho de España, como la *Ilustración Artística* que afirma : “el espíritu está por completo a nuestro lado y la prensa en general” (2.05.1898, n° 853, p.290).

El viejo republicano Castelar matiza estas declaraciones optimistas notando, con cierta amargura, que la amistad entre Francia y Estados Unidos es tan fuerte como su amistad con España y quizás más. Si la situación geográfica explica los lazos entre Francia y España, la Historia ha creado entre las dos repúblicas vínculos muy fuertes simbolizados por algunos hombres. Castelar recuerda “esa leyenda moderna de los dos grandes pueblos libres

republicanos que une sus corazones e identifica sus espíritus". Recuerda a los franceses como Lafayette, héroe de la guerra de Independencia amigo de Washington, y Brissot, otro revolucionario, jefe de los *Girondins*, que viajó por Estados Unidos y escribió un libro sobre esta guerra e igualmente a Payne, inglés de nacimiento que combatió también en Estados Unidos y defendió después en Francia los derechos del hombre. Concluye "después de tales lirismos, pedidle al gobierno francés alianzas" (I.A., 11.04.1898, nº 850, p. 234).

Cualquier intento por modificar el juego de las alianzas encuentra un eco en la prensa, en un momento en que España estaba perdiendo el capital de simpatía que tenía en Francia. *La Hormiga* señala que los Estados Unidos lo aprovechan para tratar de reforzar el suyo votando un crédito extraordinario para su representación en la Exposición universal de París en 1900 (22.06.98, p. 367).

Hay una evolución del discurso conforme se va haciendo más difícil la situación de España. Los periodistas denuncian la actitud de las otras potencias que tratan de aprovechar el conflicto para mejorar su propia situación a nivel internacional : Alemania codicia Filipinas; Francia, Marruecos; Inglaterra, Tanger y Algeciras...

En vísperas de la guerra, además de afirmar las *Ilustraciones* el derecho de España frente a Estados Unidos, utilizan para convencer testimonios extranjeros. Afirma la *Hormiga* : "Bismarck ha censurado la guerra, declarando que el derecho está de nuestra parte" (22.08.98, p. 303). No alude a los intereses comerciales de Alemania en el Pacífico que se encontraban amenazados por la guerra y a sus aspiraciones por dominar Filipinas.

Para aceptar el aislamiento, se explica la neutralidad por el temor de los otros países a un enfrentamiento general, sin embargo se busca cualquier indicio de apoyo en la prensa extranjera como una posible esperanza (I.E.A., 22.04.98, p. 243). Lo que más preocupa son las relaciones entre Estados Unidos e Inglaterra. Se espera primero una actitud hostil de Inglaterra para con Estados Unidos y después una reacción de las otras potencias frente a la unión entre los dos países anglosajones (*H.O.*, 31.05.98, p. 319).

Dedican gran atención los periodistas a la que llaman, a partir de esta alianza, la pérvida Albión e intentan transformar la guerra contra Estados Unidos en un enfrentamiento entre países anglosajones / países latinos. Recuerda Castelar ejemplos precisos de las traiciones de Inglaterra y advierte que anuncian las norteamericanas :

Los Yankees se apropiarán todo cuanto puedan del canal de Panamá, comenzado por los franceses, como Inglaterra se apropió cuanto pudo del canal de Suez, abierto por los franceses también (I.E.A., 8.09.1898, p. 135).

España y Estados Unidos :

Ocupan un lugar importante los Estados Unidos con una presentación casi siempre crítica, sobre todo, después de estallar la guerra. El discurso no tiene nada de original. El comentario de los grabados que asocia adjetivos negativos al poder persuasivo de la imagen, desempeña un papel capital al imponer al lector una visión parcial y errónea que le conforta en sus ilusiones de superioridad.

Para esta presentación negativa se utiliza la historia de Estados Unidos y la de España para probar la inferioridad de los norteamericanos, exterminadores de *pieles rojas*, tema

recurrente, y el contraste con la generosidad española que desde el principio de la Colonización supo promulgar leyes para proteger a los indios.

Para provocar reacciones patrióticas, denuncia la *Hormiga* la falta de respeto de los yankees que pisotean la bandera española tendida en el suelo de los teatros y la asocia a la brutalidad y al racismo de los que cometieron numerosos crímenes (22.04.98, p. 238). Subrayan las *Ilustraciones* el contraste entre las declaraciones oficiales de la *gran República* que quiere ser el defensor de los derechos humanos y el trato que da a sus propios ciudadanos. Por eso rechazan con vehemencia las lecciones de moral que quiere dar a España :

Fingiendo tanto amor a la humanidad, deja romper sus cárceles y linchar los presos asesinándolos en público, entre aplausos feroces (*I.E.A.*, 28.02.97, p. 126).

Insisten sobre el mal trato infligido a los negros :

Los que tratan, no como a hombres, sino como a perros hediondos, a la raza negra que puebla los estados del Sur (*I.E.A.*, 22.04.98, p. 242).

Tales actos son utilizados como una advertencia para la población negra de Cuba que espera de ellos una liberación. El 30 de mayo de 1898, *La Ilustración Artística* publica un grabado que muestra un regimiento de dragones norteamericanos compuesto únicamente por hombres de color que van a Cuba a combatir y precisa que se trata del “sistema de combate que siguen en la guerra de exterminio practicada por los yankis contra los indios”.

Oponen a esta brutalidad el concepto de raza latina. Incluso *La Hormiga* da, sin comentar, la noticia siguiente que viene a confirmar el castigo divino que está esperando a España si no vuelve a su misión histórica de defensor del catolicismo :

The Daily Telegraph dice que la raza latina está llamada a desaparecer del mundo ; que el destino así lo quiere, una vez que ha cumplido con su misión, y que la derrota que ahora ha sufrido España es signo evidente de que los días de la raza latina serán contados (*H.O.*, 23.08.98, p. 495).

Se utiliza esta noción de raza latina como elemento de unión sencillo pero sin precisar nunca a qué remite exactamente. Forma parte de los temas recurrentes en la prensa y no se puede separar de su contrario, la raza anglosajona ; el 2 de mayo de 1898, denuncia E. Pardo Bazán “el espíritu de rapacidad y de conquista sin reparar en medios que caracteriza a la raza anglosajona” (*I.A.*, nº 853, p. 282). Se reprocha a los Estados Unidos su apoyo material y moral a la guerrilla, se les echa la culpa de la declaración de la guerra y se les presenta como un peligro para el equilibrio mundial, sobre todo para América latina.

España y América latina :

Dedican una atención particular las revistas a los actos de solidaridad venidos de sus antiguas colonias, publican testimonios de lectores latinoamericanos y tratan de convencer de que coinciden sus intereses. Volvemos a encontrar los mismos procedimientos que antes : imprecisión y utilización de fuentes extranjeras. En este caso también, resulta difícil valorar la importancia de tal solidaridad. El tono lírico contribuye a dar la impresión de un amplio movimiento :

En toda la América del Sur se realizan a diario elocuentes manifestaciones de simpatía y veneración hacia nuestra gloriosa patria (*H.O.*, 7.06.98, p. 334).

Muchos de estos actos proceden de españoles (*I.A.*, 6.06.1898, n° 858, p. 367), pero los hay también de nativos de varios países que ya podían tener motivos de desconfiar de Estados Unidos. Además de una solidaridad material, asoma a veces la esperanza de una participación en la misma guerra, siempre con las formas “dícese”, como en Méjico donde cuerpos de voluntarios podrían penetrar en Tejas en caso de guerra (*H.O.*, 22.04.98, p. 239). Como prueba de esta solidaridad natural con la madre patria se utilizan periódicos latinoamericanos. *La Ilustración Española y Americana* cita un diario argentino *El Tiempo* que opone la colonización española a la brutalidad del imperialismo yankee : la doctrina de Monroe “América para los americanos” a la de Colón e Isabel, “América para la humanidad” (30.09.98, p. 187).

Todo esto tiene como propósito mostrar que España es el último baluarte en el golfo de Méjico, contra la codicia de los yankees presentados como :

Esos nuevos cartagineses que envían primero sus tocinos y sus máquinas para preparar el camino a sus escuadras, alterando y dividiendo primero el país que desean invadir (*I.E.A.*, 15.04.98, p. 214).

Se confunden los intereses españoles y latinoamericanos en nombre de una comunidad racial y lingüística, no se alude a las diferentes razas en América, salvo para los negros de Cuba porque, de todas formas, “Para ellos todos los latinos somos pieles rojas”, afirma *La Ilustración Española y Americana* (8.11.96, p. 259).

Para que tengan conciencia del peligro recuerdan los despojos de que ya han sido víctimas muchos países. Se apoderó el gran vecino del Norte de la Florida, de Tejas, de California y del Oregón, de las islas Hawái, procediendo siempre de la misma manera : ayuda a la rebelión que conduce a una efímera independencia, fomento de disensiones internas y anexión (*I.E.A.*, 22.04.98, p. 242). Para conseguir apoyos, tratan de aprovechar la inquietud de algunos países, en busca de un contrapeso, frente al poder norteamericano creciente.

LA GUERRA CONTRA ESTADOS UNIDOS Y SUS CONSECUENCIAS

Las reacciones en España :

La guerra da lugar a una verdadera campaña de desinformación. La exaltación patriótica asociada a la crítica de Estados Unidos contribuye a dar la impresión de que una derrota es imposible. Los grabados que representan manifestaciones son relativamente poco numerosos lo cual viene compensado por su gran tamaño y el comentario que deja entender que lo mismo pasó en otros muchos lugares. El 2 de mayo, un grabado de *La Ilustración Artística* muestra una manifestación espontánea en el Liceo de Barcelona. En el primer plano se destaca la bandera en manos de una actriz en el centro del escenario y enfrente se ve al público entusiasta (n° 853, p. 290). Otra manifestación, la semana siguiente, en Valencia, después de la declaración de guerra, ocupa más de la mitad de la página con una gran muchedumbre que enarbola banderas (N° 854, p. 303).

La solidaridad no se limitaría a España : el 11 de abril de 1898 la *Ilustración Artística* deja entender que se puede contar con el apoyo de los cubanos, al comentar un grabado que representa la llegada de los dos acorazados *Vizcaya* y *Almirante Oquendo* a La Habana :

La población en masa acudió a los muelles, vitoreando a la bandera española que en aquellos buques ondeaba y a los bravos marinos que en aquellas aguas ostentaban la representación de la madre patria y llevaban la noble misión de velar por el honor de España (nº 850, p. 239).

La Hormiga subraya el contraste entre la generosidad de España y el materialismo anglosajón con una insistencia creciente ya que una victoria yankee significaría una amenaza para los intereses de la Iglesia en Filipinas y una pérdida de fieles. Trata de movilizar a sus lectores alrededor de este tema. El 16 de junio de 1898, anuncia que los obispos protestantes, reunidos en Washington, ya se están preparando para convertir a los católicos de Cuba, Puerto Rico y Filipinas (p. 479). Opone “la protestante y metalizada república de los Estados Unidos” al “magnífico imperio colonial fundado por nuestros católicos antepasados” (*H.O.*, 22.06.98). Hacen las otras revistas una crítica del protestantismo presentando a los *yankees* como :

Eternos mercaderes que tratan de legitimar sus rapiñas ocultando la mano con que roban detrás de la Biblia, a su gusto interpretada (*I.E.A.*, 22.04.98, p. 242).

Recalcan el papel de agresor de Estados Unidos, rechazando la explicación dada por ellos de ayuda a la emancipación de los pueblos y denuncian una guerra de “ambiciones” y “conquistas” (*I.A.*, 14.05.98).

Para tranquilizar a los lectores comparan las pretensiones infundadas de este “pueblo joven, sin historia” al pasado mítico del país, “la larga historia de España hecha de honra y gloria” (*I.A.*, 18.04.1898, nº 851, p. 255). Se exaltan las virtudes guerreras y la hidalguía española recordando las páginas más gloriosas de su historia ; en este caso también se refiere a unos cuantos símbolos como César, Carlomagno, Napoleón y a ciudades como Cárdenes, San Juan de Puerto Rico que son el eco de Gerona y de Zaragoza y la prueba de la imposibilidad de una derrota (*I.A.*, 23.05.1898, nº 856, p. 330).

No vacilan en utilizar argumentos irracionales. Al publicar un retrato de Mac Kinley, *La Hormiga* llama la atención sobre el parecido entre el presidente norteamericano y Napoleón lo que deja esperar otra victoria... (30.04.98, p. 236). Si Reconquista y Cruzada son los dos ejes del discurso de esta revista, también las otras ensalzan los once siglos de lucha que forjaron el alma del pueblo y reconocen a cualquier español “la hidalguía de una raza de soldados” (*I.E.A.*, 22.04.98, p. 230). Ya que no se puede negar la superioridad material del adversario se transforma este inconveniente en ventaja recordando la pobreza de los españoles que llevaron a cabo la Reconquista (*H.O.*, 30.04.98, p. 265).

Fuerzas en presencia :

El lector puede seguir las operaciones de guerra gracias a una serie de mapas y de planos que indican los lugares de combate, los sitios estratégicos y el emplazamiento de las flotas española y yankee. Otros grabados representan cada uno de los barcos de ambas flotas

con sus nombres y características técnicas y van acompañados de los retratos de sus comandantes. Son puntos de referencia a los que se volverá en los artículos de las semanas siguientes. Para desmentir la pésima impresión que podría resultar de la vista de los grabados de una flota americana, al parecer poderosa, multiplican las críticas :

La flota *yankee* hemos dicho que es aparentemente poderosa : y, con efecto, por el estado que damos en la página 130 así lo parece, y lo sería en realidad si todos sus barcos fueran buenos (*I.E.A.*, 28.02.1898, p. 126).

No tienen por qué inquietarse los españoles al leer la descripción de cada uno de los barcos de la flota enemiga con sus supuestas debilidades. Se vale además el periodista de testimonios norteamericanos como el de Mr. Herbert “distinguido político americano y ex ministro de Marina” quien dijo “que no hay país en el mundo que, poseyendo tanto material de guerra, se halle menos preparado para hacer uso de él” (*ibid*); el propio Mac Kinley reconocería la debilidad de la Marina. Tales referencias, reforzadas por la parte iconográfica y su comentario, permiten entender cómo se fueron convenciendo los españoles de que no podían ser vencidos.

A la luz de esta superioridad histórica comenta, en abril de 1898, *La Ilustración Artística* una serie de grabados sobre el reclutamiento en Estados Unidos, que confirman que es un pueblo hecho para la paz. Para explicar la falta de unidad de estos soldados “asalariados”⁸ y la dificultad de dirigirlos, los compara con los antiguos ejércitos del Papa atraídos por el dinero (20.03.1898, nº 848, p. 202). Sólo hay desorden, improvisación y afán de lucro y, por supuesto, ignorancia de la técnica de la guerra. Así se explica la catástrofe del *Maine* como lo prueban los grabados y los comentarios de la prensa extranjera :

Por las noticias que han publicado periódicos de distintos países sabíamos que la marina norteamericana se compone de los elementos más heterogéneos, y los grabados referidos, de cuya autenticidad no podemos dudar porque están tomados de una de las más importantes ilustraciones neoyorquinas, son la mejor confirmación de que los Estados Unidos no disponen de una marinería numerosa, homogénea y disciplinada (4.04.98, nº 849, p. 222).

El 22 de abril, procede de la misma manera *La Ilustración Española y Americana*, los comentarios ridiculizan una escena de reclutamiento, estableciendo una complicidad con el lector :

Si no tuviéramos seguridad completa de la autenticidad del dato, dibujado *en serio* por un norteamericano, diríamos que el grabado era apócrifo, y que esos no eran marinos *yankees* ni de ninguna parte, sino una leva de *golfos* conducidos a alguna colonia penitenciaria (p. 231).

Numerosos testimonios sacados de la prensa francesa critican tanto el material como las tripulaciones yankees : *Le Gaulois* y *Le Figaro*, al comparar las dos escuadras, reconocen que la calidad de los barcos norteamericanos no se puede negar dado el dinero invertido, pero advierten que el número de barcos españoles es mayor y el valor de sus marinos insuperable (*H.O.*, 31.03.98, p. 190). *La Hormiga* es la revista que emplea más giros impersonales, lo

que revela una voluntad de convencer a cualquier precio sin controlar las fuentes de información :

Sábase positivamente que reina completa desorganización en las escuadras enemigas (30.04.98, p. 254).

Están apuntadas cuidadosamente las supuestas debilidades del ejército enemigo y los numerosos giros repetitivos se proponen persuadir a los que podrían dudar, apoyados por testimonios venidos de fuera. Se exaltan el valor y la abnegación del soldado español en la lucha por la patria ; sólo se evocará el carácter injusto del servicio militar después del desastre (*I.E.A.*, 15.04.98, p. 226).

Evolución del discurso :

Estos largos discursos triunfadores explican que dediquen un amplio espacio a cualquier pequeña victoria, lo que contribuía a mantener las ilusiones. Sin embargo a partir de junio se pueden encontrar unos comentarios que invitan a matizar :

Bien puede señalarse como señalado triunfo toda acción, por insignificante que parezca, en la cual logremos impedir que nuestro adversario realice la empresa que se proponía (*I.A.*, 13.06.98, n° 859, p. 382).

Frente a un desastre inminente las revistas transforman cada minuto de resistencia en victoria moral poniendo de relieve la inmensa desproporción de las fuerzas. Sólo se reconoce el mal estado de la flota española después de la derrota y pronto se vuelve a los tópicos. *La Ilustración Española y Americana*, olvidando el optimismo que precedió a la guerra, reconoce el 22 de junio de 1898 : “nosotros éramos débiles en la mar (...) se reunieron el *Pelayo* y el *Carlos I*º y unos cuantos barcos mercantes en traje de barcos de guerra” (p. 366). Tales declaraciones prueban que antes mintieron los periodistas para apoyar la campaña patriota oficial o que se dejaron engañar.

Al darse cuenta de que no pueden triunfar los marinos españoles, las revistas insisten sobre el hecho de que escogieron una muerte gloriosa dando muestra de su superioridad moral. Ya habían empezado a preparar a sus lectores poco antes de la conmoción del desastre :

Aunque Santiago capitule, su defensa habrá traspasado los límites del valor y constituirá una página gloriosa más en la historia de nuestro incomparable ejército (*I.A.*, 18.07.1898, n° 864, p. 462).

Una vez más se cita la prensa extranjera para celebrar el valor español. Vemos una recuperación de la catástrofe final en provecho de la honra nacional y del Ejército, presentando a los soldados como verdaderos héroes. Numerosos adjetivos sugieren el carácter excepcional del combate y de esta manera hacen pasar al segundo plano la derrota misma y las responsabilidades⁹.

Con los desastres se multiplican los testimonios que afirman el valor y la indiferencia frente a la muerte de los soldados que impresionaron, según los periodistas, a la comunidad internacional. Se reconocen algunos errores, echando la culpa a veces a los correspondientes de

prensa ; por ejemplo *La Ilustración Artística* que, antes del desastre, había presentado el cañonero norteamericano *Vesubius* de manera irónica, le dedicó después siete grabados que permitían comprender su eficacia.

Los grabados de la repatriación hubieran podido tener un efecto desmoralizador y el comentario, otra vez, corrige la impresión que podría producir la imagen explicando que la derrota fue culpa más del clima y de las fiebres que del enemigo (*I.E.A.*, 8.09.98, p. 180).

Ocupan los combates un espacio relativamente reducido. Se puede explicar por la rapidez de la guerra : el 1º de mayo el desastre de Cavite pone fin a la guerra del Pacífico. Su presentación permite ver cómo proceden para hacerlo aceptar al lector :

La noticia del desastre de Cavite arrancó un grito de dolor a todos los españoles ; los detalles de aquel combate excitaron la admiración del mundo entero. Nuestros marinos lucharon allí como héroes y como héroes murieron cuando la terrible superioridad del enemigo hizo imposible la victoria. Vencidos fueron nuestros barcos, pero no cayeron en poder de los yankis (*I.A.*, 30.05.98, nº 857, p. 354).

Un proceso de acumulación, una construcción simétrica para terminar con una idea de victoria, tales son los procedimientos estilísticos empleados, para ocultar la derrota y sus causas¹⁰. Son los mismos para las Antillas, el 3 de julio se hunde la escuadra Cervera con un balance de 350 muertos, 160 heridos, 1600 prisioneros : estos barcos que se van a pique con sus tripulaciones vienen a justificar el discurso que afirmaba la superioridad moral de España...

Se utiliza también la emoción con testimonios todavía más commovedores como el del comandante del *Vizcaya*, el Sr Eulate, al ver su barco irse a pique “¡Adiós Vizcaya! (...) mi hermoso barco se ha perdido para siempre” (*I.A.*, 18.07.1898, nº 864, p. 462). Estas anécdotas hacían que participara el lector a nivel afectivo, por los grabados conocía al comandante y su barco, pero le hacían olvidar los verdados problemas a los que apenas se alude, sólo se denuncia rápidamente el contraste entre lo dramático de la situación y la incapacidad de las Cortes.

El pueblo y la guerra :

Hay pocos informes sobre las reacciones del pueblo. El 8 de mayo se señalan alborotos en las calles y motines de subsistencia en varias ciudades pero, en vez de interrogarse sobre las causas, el periodista echa la culpa a los “agentes que sublevaron a Cuba” (8.05.1898). El 15, en *La Ilustración Española y Americana*, Ramón Arizcún firma un artículo, en nombre de la dirección, para contestar a las críticas. Afirma que “La opinión yerra” y que nada prueba que la tragedia “sea obra de flaqueza y debilidad” o de “torpeza e impericia” (p. 23). Esto revela que la unanimidad sugerida por los grabados como por el texto no tenía nada que ver con la situación real...

Después de la guerra, se deja entrever el carácter injusto de la sociedad de la Restauración en unos pocos artículos. Aunque E. Pardo Bazán comparte el discurso patrioterico de sus colegas es la única en evocar la dolorosa situación de Galicia, su región, la más olvidada y la más pobre. Es una de las pocas manifestaciones de simpatía a favor de un

pueblo totalmente olvidado en provecho de una entidad abstracta que sería el valeroso soldado español defensor de la patria :

Este rincón de Galicia donde me encuentro ha pagado pródigamente su diezmo de sangre a la patria. De las parroquias de toda esta costa del mar cantábrico, cuyas azules olas se amasan en la ría del Ferrol, ha salido buena parte de las víctimas de Cavite, y muchas pobres familias, en este instante, acaso rezan, lloran y recuerdan al que para siempre desapareció (*I.A.*, 27.06.98, n° 861, p. 410).

Señala la relación entre quintas, impuestos y gabelas injustos que abrumaban a los más pobres obligándoles a emigrar ; sin embargo no evoca el caso de los numerosos gallegos que huían para escapar al servicio militar y a la guerra¹¹ .

Castelar denuncia, un poco más tarde, en la misma revista un servicio militar que juzga, además de injusto, anacrónico, recordando con nostalgia el servicio militar universal que había establecido la República y concluye amargamente :

Si el servicio se hubiera extendido a todas las clases acomodadas, éstas hubieran cuidado de que sus corazones, la sangre de su sangre, las entrañas de sus entrañas, no hubieran sido devorados por los ardores del trópico, formándose coloniales ejércitos de indígenas fieles, como aconseja la ciencia y como tienen otros pueblos más adelantados y felices que nuestro propio pueblo (*I.A.*, 29.08.1898, n° 870, p. 554).

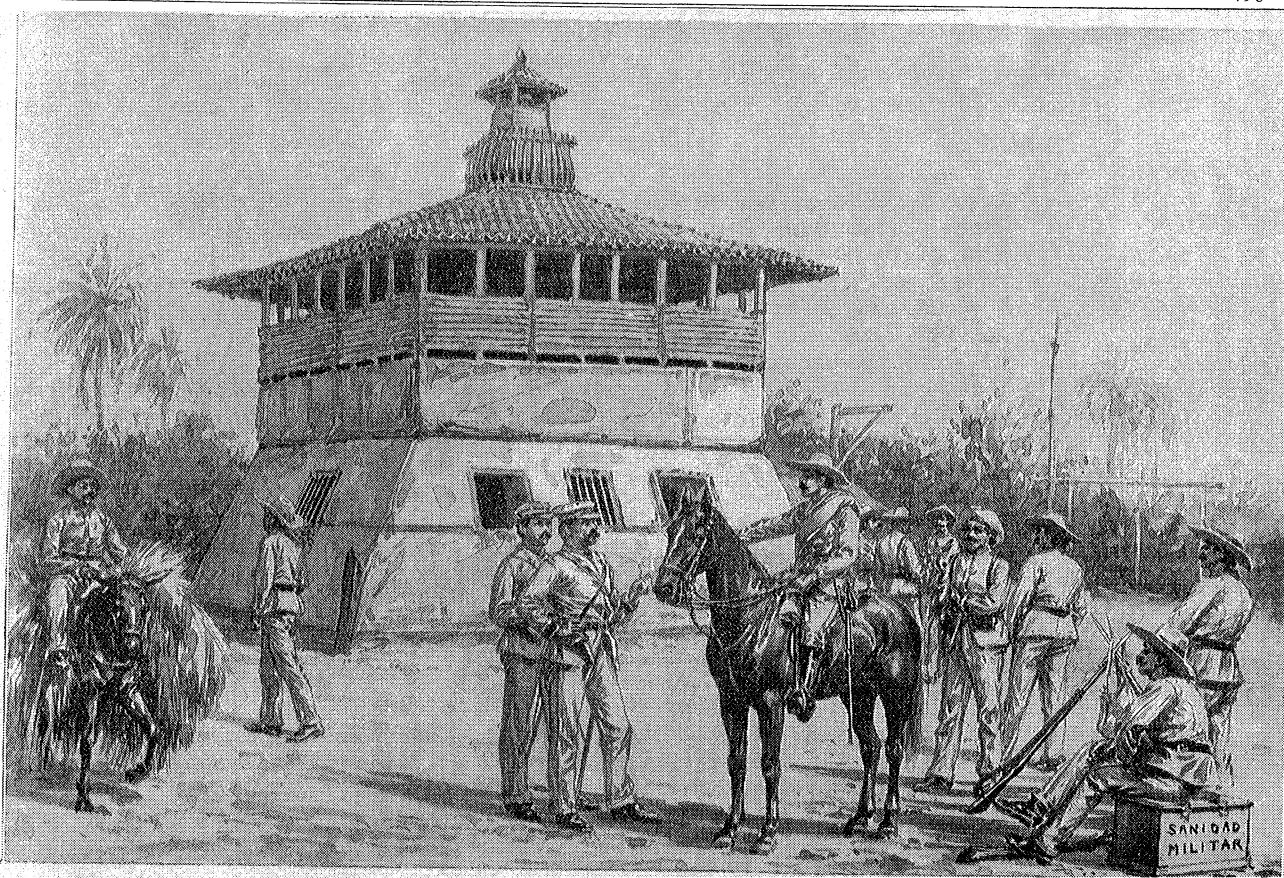
Si hubieran denunciado esta situación antes los republicanos, en vez de presentarse como más patrioteros que los más conservadores, quizás hubieran podido acabar con la Restauración al proponer una solución de cambio pero lo que llama la atención es la uniformidad del discurso y una utilización idéntica de los grabados. Quieren dar la impresión de una España unida y solidaria frente a una guerra que, en realidad, sólo defendía los intereses de algunos privilegiados y el sistema político vigente.

El contenido del discurso de las Ilustraciones es parecido al de la prensa en general con la exaltación de una misma España mítica ; la originalidad estriba en la importancia de los grabados y en la manipulación de la imagen. Los comentarios no dejan libertad de interpretación al lector y contribuyen a quitar a los grabados su carácter seudo objetivo.

Después del desastre domina el alivio de terminar con una guerra costosa en dinero y en vidas humanas, lo que puede explicar que las cosas, en 1899, parezcan volver a su cauce de antes pero empieza el tiempo de la duda frente a un balance negativo. El país no supo enfrentarse con la realidad : fuera es el fin de un colonialismo inadaptado, dentro sigue una clase política desacreditada y, a pesar de los intentos para reforzar los lazos con sus ex colonias — una de las mayores preocupaciones de las revistas — tendrá que esperar casi un siglo España para poder presentarse como el interlocutor privilegiado de América Latina.

NOTAS

1. Señala Carlos Serrano que “Si Cuba y Puerto Rico disponen de algunos escaños en las Cortes, ni a eso llegan las islas Filipinas”, *Final del Imperio, España 1895-1898*, Siglo XXI, Madrid, 1984, p. 10.
2. No se diferencia del discurso de *L'Illustration* francesa que suele presentar a los indígenas de manera positiva o neutral en tiempo de paz y como salvajes en tiempo de guerra, véase Jean-Noël Marchandiau, *L'Illustration 1843/1944, Vie et Mort d'un journal*, p. 118, Bibliothèque historique Privat, Toulouse, 1987.
3. Se imponían derechos arancelarios prohibitivos al azúcar cubano mientras que la industria textil catalana y otros sectores podían exportar libremente, véase Carlos Serrano, *op. cit.*, p.11-17.
4. Confirman este apoyo los numerosos grabados que permiten al lector seguir la vuelta triunfal de Polavieja, desde Barcelona hasta Madrid (*I.E.A.*, 22.05.1897, p. 307).
5. La pertenencia de Emilio Castelar a la masonería no está mencionada en las Enciclopedias. Agradezco a María Blanca Desantes Fernández, jefe de departamento del Archivo Histórico Nacional de Salamanca, el haberme comunicado esta información.
6. “Los Estados Unidos negociaron en 1903 con el Vaticano la compra de cerca de 200000 hectáreas de las órdenes religiosas por la nada desdeñable suma de 7 250 000 dólares” : C. Serrano, *op. cit.*, p. 48.
7. Ya en 1762 había tratado Inglaterra de apoderarse de la Habana y Manila y las rivalidades entre Francia, Inglaterra y Estados Unidos habían impedido que Cuba y Puerto Rico consiguieran su independencia al mismo tiempo que las otras colonias americanas.
8. La realidad era otra : fue España la que practicó una política de “soldados baratos” mandando a Cuba a los que hacían el servicio militar ; C. Serrano, *op. cit.* , p. 39.
9. A título de ejemplo la *Ilustración Artística* acumula los adjetivos siguientes : “combate verdaderamente sobrenatural”, “defensa heroica” que conducen a “los sacrificios de tantos héroes” (25.07.1898, n° 865, p. 474).
10. Como prueba de la elección de los gobernantes que preferían perder con honra las últimas colonias gracias a una guerra rápida con Estados Unidos, cita C. Serrano la carta de Cervera dirigida al gobierno : “Considero la escuadra perdida y el dilema es : perderla, destruyéndola si (Santiago) no resiste contribuyendo a su defensa, o perderla, sacrificando a la vanidad la mayor parte de su gente”, *op. cit.*, p. 36.
11. Aumentaron el número de prófugos en Galicia y la emigración clandestina, *ibid.*, p. 95-96.



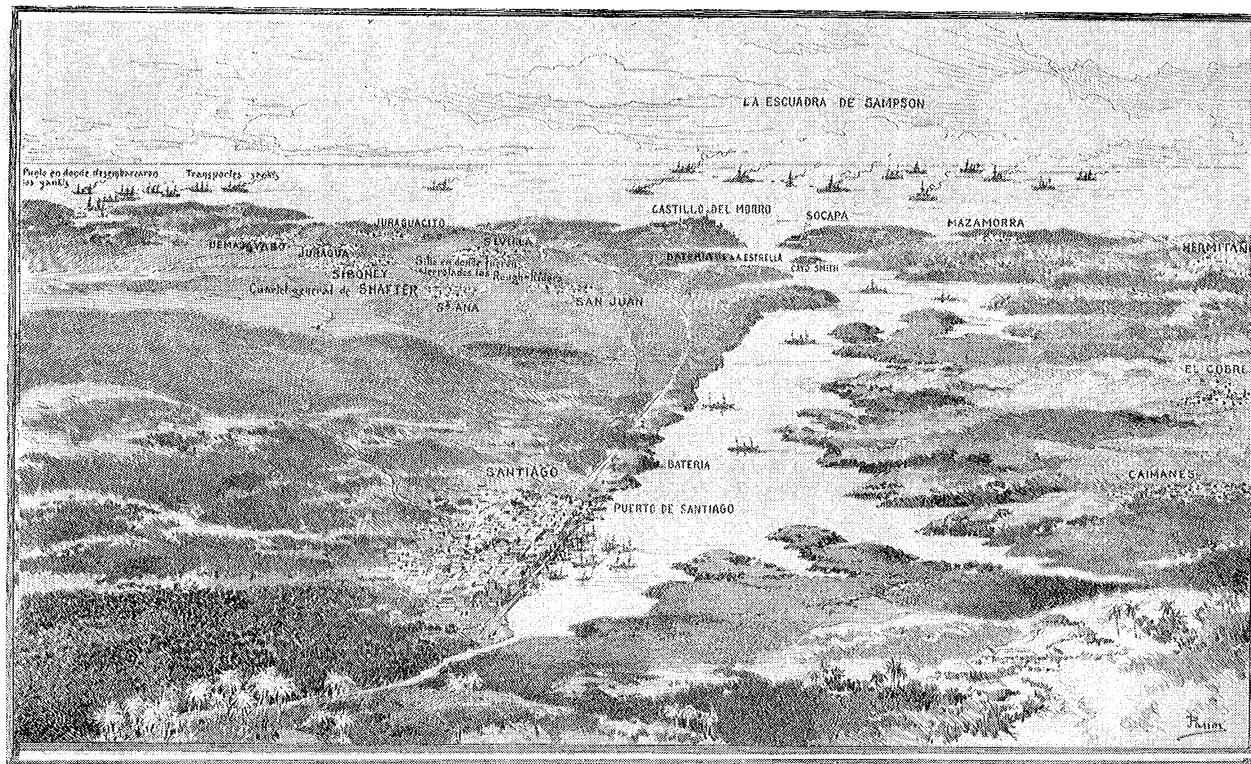
LA GUERRA DE CUBA. - UN BLOQUEO ESPAÑOL EN BAIZ, DISTRITO DE SANTA CLARA

pañol para Santiago de Cuba del *New York Journal*, Sabedor de ello el general Shafter, hizo quitar los carteles, decomisó 80.000 ejemplares del periódico y expulsó de la ciudad á sus redactores.

Como consecuencia de la capitulación de Santiago se han rendido las guarniciones de Palma Soriano, San Luis, Caímena y Guantánamo.

En la Habana el espíritu público no se abate y antes bien se vigoriza en presencia del peligro que á la capital amenaza: la alocución del general Blanco y la pastoral del obispo, inspiradas en el más sublime patriotismo, demuestran cuán resuelta se halla aquella población á resistir hasta el último trance y el simulacro allí realizado hace pocos días puso en evidencia lo bien organizada que está la defensa de la ciudad.

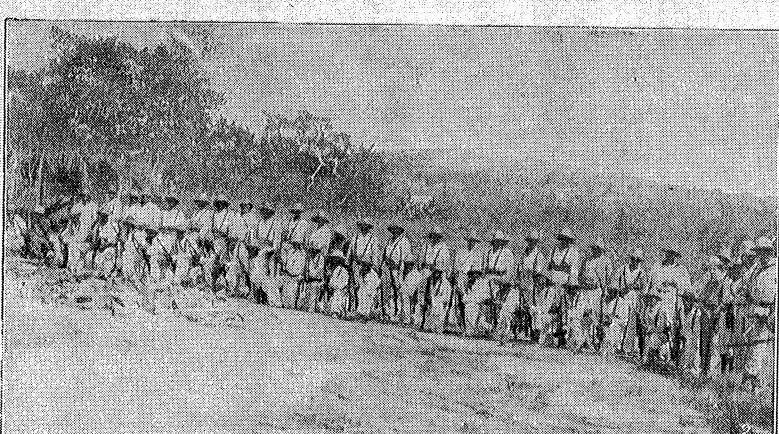
Siguiendo el plan que desde hace tiempo se habían trazado, han dado comienzo los yanquis á las operaciones contra Puerto Rico. El día 26 desembarcó en Guanica, población situada al Sur de la isla, la expedición del general Miles con numerosas fuerzas y artillería; la escasa guarnición española opuso tenaz resistencia y tomó posiciones para impedir el avance del enemigo. Los norteamericanos avanzaron en dirección al pueblo



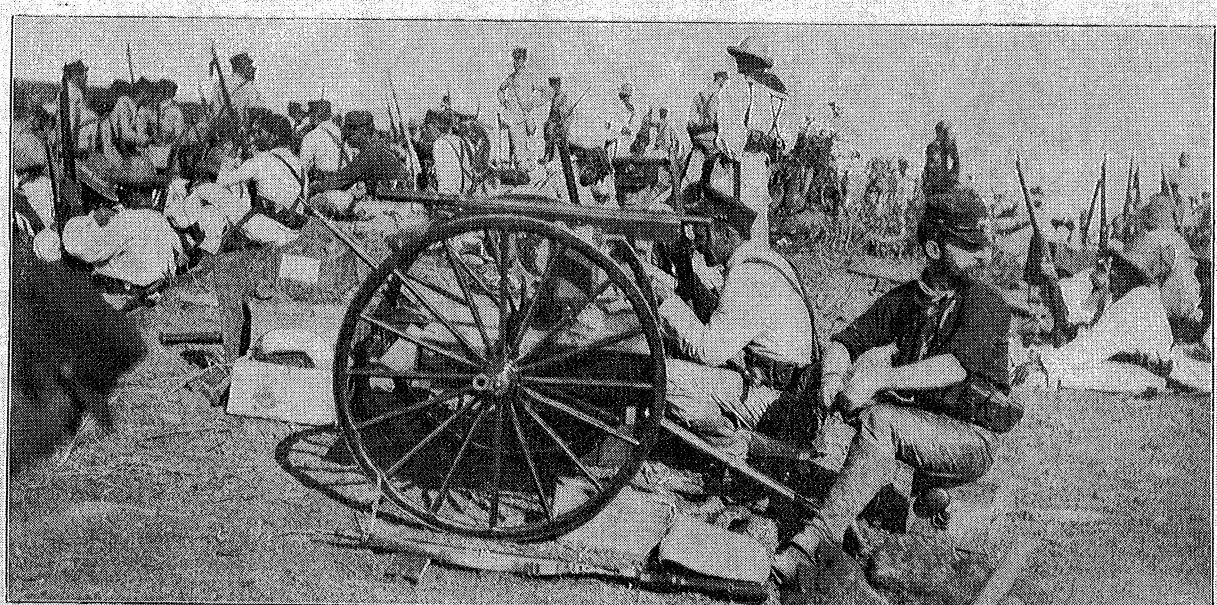
LA GUERRA DE CUBA. - VISTA DE LA BAHÍA DE SANTIAGO DE CUBA Y SUS ALREDEDORES



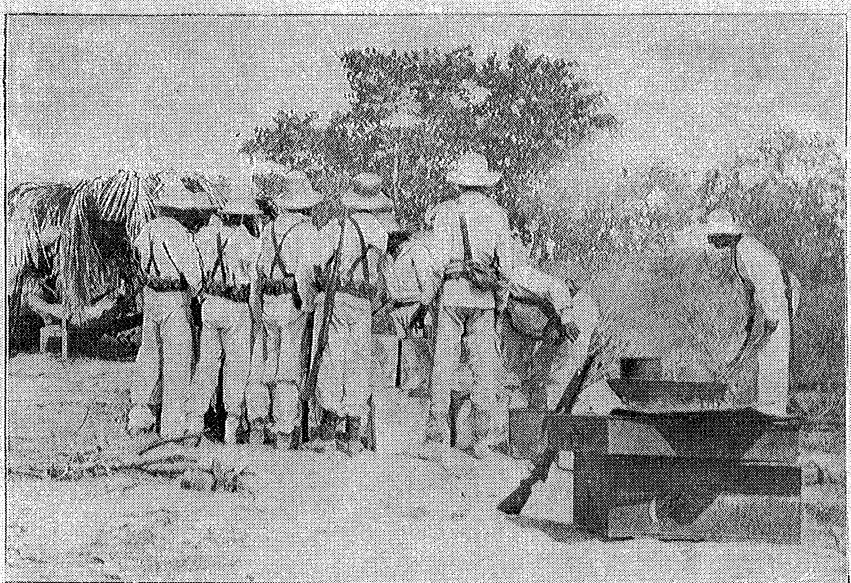
INSURRECTOS UNIFORMADOS



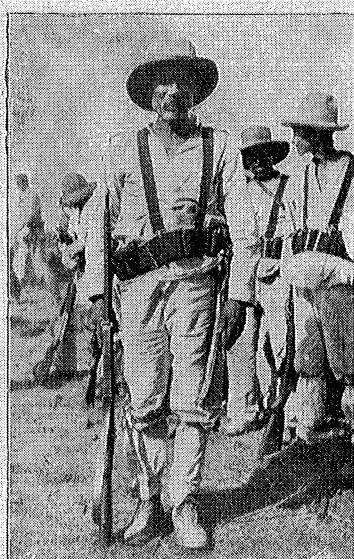
INSURRECTOS FORMADOS EN LÍNEA DE COMBATE



EL CAÑÓN DE TIRO RÁPIDO SISTEMA COLT



INSURRECTOS PREPARANDO EL RANCHO



TIPOS DE INSURRECTOS

GUERRA HISPANO-YANKI. — LOS NORTEAMERICANOS Y LOS INSURRECTOS EN GUANTÁNAMO (de fotografías)

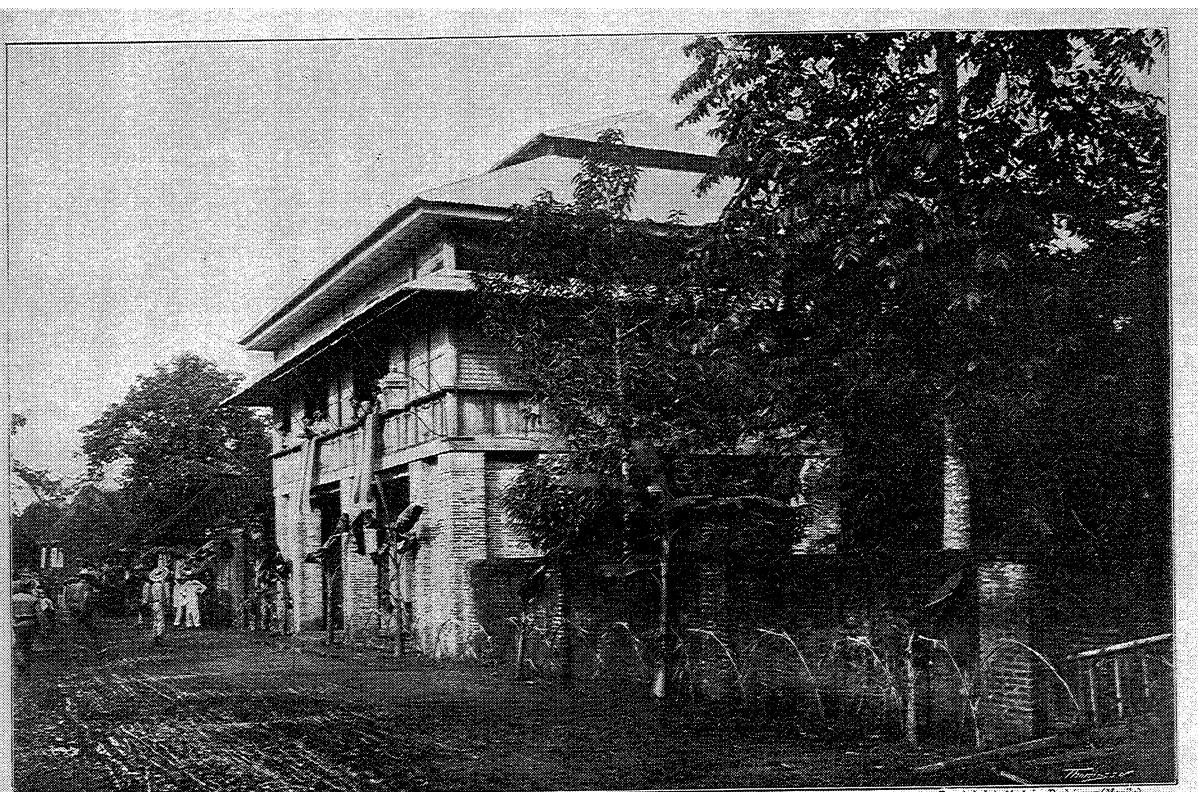


Propiedad de M. Arias Rodríguez (Manila)

GUERRA DE FILIPINAS. — GRUPO DE ALGUNOS JEFES INSURRECTOS TITULADOS GENERALES, CORONELES, ETC.

1. Vito Belarmino, Secretario de Guerra. — 2. Pantaleón García, Teniente general. — 3. Mariano Noriel, General de brigada. — 4. Bautista Natividad, General de brigada.
5. Primitivo Artacho. — 6. Agapito Bonson, Coronel. — 7. Salvador Estrella, General de brigada. — 8. Capitán Guillermo

(de fotografía de M. Arias Rodríguez)



Propiedad de M. Arias Rodríguez (Manila)

GUERRA DE FILIPINAS. — SAN MIGUEL DE MAYUMO (BULACÁN). — CASA DE D. CEFERINO DE LEÓN, QUE SIRVIÓ DE ALOJAMIENTO Á AGUINALDO Y Á LOS JEFES INSURRECTOS QUE LE ACOMPAÑARON AL ABANDONAR BIAC-NA-SATÓ (de fotografía de M. Arias Rodríguez)

Jacqueline Covo

LAS ILUSTRACIONES EN MÉXICO Y CUBA, Y EL IVº CENTENARIO DE 1492.

Dentro de las investigaciones sobre el discurso de prensa, la especificidad de las “Ilustraciones”, revistas ilustradas, es digna de atención ; la primera circular de Pilar 2 plantea claramente la problemática : estudiar el fenómeno de las “ilustraciones” “como parte de (un) sistema de representación colectiva...” Más precisamente la sección del coloquio “Análisis de la información” invita a indagar cómo el tratamiento de una información — icónico y lingüístico — evidencia las mentalidades de los productores y consumidores de la “Ilustraciones” y, a través de ellas, las características de las sociedades en que se desarrollan.

El corpus seleccionado lo forman *La Ilustración Mexicana* y *La Ilustración de Cuba* ; han de permitir provechosas comparaciones tratándose de voceros de sociedades diferenciadas : república independiente y colonia en vísperas de cambiar de estatuto.

La información — el IVº Centenario de 1492 — ha sido elegida a priori, avanzando la hipótesis que el evento, conmemorativo de una historia a la vez común y distinta, probablemente pone en juego útiles enfoques de las identidades, de las relaciones mutuas, de la situación en el mundo ; el momento — segundo semestre de 1892 — se presta a ello : la hegemonía creciente de los Estados Unidos en el continente americano, la próxima emancipación cubana (1895) después de una tentativa fracasada (1868-1878) puede influir en las representaciones del acontecimiento fundador de las élites, lectoras de las “Ilustraciones”.

La Ilustración Mexicana, “Revista semanal — Periódico científico y literario”, aunque adopta el nombre de la famosa revista decimonónica de Ignacio Cumplido (1851-1855) (Covo, 1986) no es una gran “Ilustración” ; las historias del periodismo mexicano (Ruiz Castañeda, 1974) la omiten ; más importante e innovador parece haber sido *El Mundo Ilustrado*, que inicia su publicación en 1894, en pleno auge del porfiriato, y expresa el afrancesamiento del fin de siglo.

La Ilustración Mexicana que aquí nos interesa es una miscelánea, un cajón de sastre sin estructura, sin secciones organizadas ; los elementos fijos de sus ocho páginas son las ilustraciones de la portada — fotos o grabados que justifican la apelación — el folletín de la página 2, los anuncios publicitarios de las páginas 7 y 8.

Tratándose del género “Ilustración”, ocupémonos de éstas ; no solamente abren *La Ilustración Mexicana* sino que, sobre todo, dan la tónica : casi todas las portadas ofrecen temas norteamericanos — y probablemente proceden de los Estados Unidos : paisajes de la Nueva Inglaterra, caballo vencedor de una carrera en los Estados Unidos, inundaciones en San Luis Missouri, el tren “quaker-oats” de Yowa al Pacífico, vista general de Oil City

durante el incendio, Hon. Grover Cleveland, representante democrático para la presidencia, fragua en los Estados Unidos, el primer tren que entró en Sioux City, Iowa, después de las inundaciones, una señorita de San Luis Missouri, etc (nº1, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13 de agosto a octubre de 1892, tomo 2º). En el período considerado las excepciones son escasas : encuentro del rey Humberto de Italia (¿con el Papa?), ilustración de un cuento, escena callejera en el Brasil (nº2, 5, 12). Sólo en las páginas interiores aparecen escasos temas mexicanos : el monumento a Cuauhtémoc en el paseo de la Reforma de la Ciudad de México (nº4, 22 de agosto), el retrato de Hidalgo, la semana en que se celebra su "Grito" (nº7, 12.9) que inició las luchas por la Independencia. Esta larga enumeración manifiesta una profunda alienación en provecho del "vecino del Norte". La temática, a primera vista, parece deberse a la casualidad ; sin embargo los trenes, incendios y personalidades imponen progresivamente un modelo de sociedad industrial en formación, espejo imaginario en que quisiera verse el lector de *La Ilustración Mexicana*.

El análisis de contenido de los textos confirma esta fascinación. Una de las escasas secciones regulares, en las semanas que nos ocupan, es la que se dedica a "The World's columbian exposición" (sic) de Chicago ("Exposición Universal Colombina" en la prensa española (Abad Castillo, 1989, p. 185 y s.). Cada entrega informa sobre el adelantamiento de las obras, la participación de los distintos países, los aspectos financieros de la empresa, el alumbrado, seguros (nº5), monopolio de la venta de cacahuetes (nº10), etc. Nos enteramos de que el "edificio de señoras" fue dibujado por una hermosa chilena, Sofía Hayden, educada en Boston, y se adorna con la estatua de Isabel la Católica (nº5) ; no importa que el evento de Chicago fuera, como bien aparece aquí, una feria comercial, que se hizo coincidir con la efeméride para asegurar su éxito (Abad Castillo, p. 186-187) ; en cambio, las celebraciones italianas, españolas — con las que España deseaba estrechar sus vínculos con las repúblicas latinoamericanas (Rama, 1982, p. 184) — o de otros países se omiten totalmente ; la descripción de las fiestas de México sólo ocupa una página interior del número 12 (17.10), sin valorización alguna , sin reflexión histórica que las coloque en perspectiva y les dé sentido.

La aceptación del modelo norteamericano aparece claramente en la descripción de "La procesión de los siglos" de Chicago (nº9, 26.9.) ; sin comentarios, el reportero enumera los grupos alegóricos que desfilan en veinticuatro barcos : tres simbolizan la época precolombina de la historia de América ; cuatro la aventura de Cristóbal Colón (en la corte de Fernando e Isabel, saliendo de Palos, descubriendo a América, presentando a los Reyes Católicos los productos del Nuevo Mundo) ; los diecisiete restantes — con la excepción de uno dedicado a los exploradores franceses — celebran la historia norteamericana, sea en sus grandes momentos, sea en alegorías de alcance universal, terminando por "La Libertad alumbrando al Mundo". La representación de Chicago, aprobada implícitamente por *La Ilustración Mexicana*, no parece reconocer otro mérito a los Europeos de 1492 que un papel de precursores en la tarea civilizadora que se adjudicaron los Estados Unidos, bajo la mirada maravillada de *La Ilustración Mexicana*.

Como para confirmarlo, la evocación de 1492 ocupa poco espacio en la revista ; pero cualitativamente, Cristóbal Colón y el "Descubrimiento" se enaltecen, sin ninguna distanciación crítica, balance histórico o reflexión sobre la identidad ; en conformidad con la

historia heroica que impera entonces (Covo, Villapadierna, 1988) el “Descubrimiento” aparece como un acontecimiento sobrehumano, épico, providencial :

... la gran obra realizada por el ilustre genovés para gloria de España y beneficio de toda la humanidad... (n°3, 15.8).

Carente de toda información histórica, el “periódico científico y literario” evoca el “... genio admirable que llevó a cabo aquel suceso portentoso” (n°3), “abrió el paso a un mundo desconocido” (n°5), “agente de la Divina Providencia”, a quien se proyecta canonizar (n°5). Al mismo tiempo, no falta la nota afectiva o familiar que humaniza al héroe, la casa de Valladolid en que murió, reproducida en Chicago (n°3), la espera en la Rábida, en un poema (n°11).

La mitificación no deja lugar a los demás actores, individuales o colectivos, del acontecimiento, como no sea la Reina Isabel, asociada a la abolición de la esclavitud, al “indio generoso que recibió al Almirante con hospitalidad e hidalgüía” (n°5, 29.8), escribe *La Ilustración Mexicana*, ignorando tal vez que el régimen porfirista esclaviza a los indios mexicanos en las haciendas o los deporta a Cuba.

La interpretación universal de 1492 que se desprende globalmente de tales ditirambos cierra el paso a una eventual identificación latina del productor / consumidor de *La Ilustración Mexicana*; incluso el aspecto propiamente mexicano de la epopeya provoca un violento rechazo de Hernán Cortés; enfrentado en forma maniquea al vencido Cuauhtémoc, en un artículo firmado Octavio Mancera, secretario de redacción de la revista, ilustrado por el monumento al último emperador azteca del paseo de la Reforma (n°4, 22.8.) :

Al recordar a Cuauhtémoc (...) hay que recordar también a su tirano pues que son dos figuras que corren unidas en la historia ; pero admirando al Emperador se escarnece al aventurero, y si comprando se contempla aquel coloso, queda de relieve la pequeñez del pigmeo con su sed de oro e instintos carníceros que latentes y denigrantes pasarán siempre al libro de las generaciones (...) Si fue Cortés conquistador de razas que nacían apenas a la vida, fue también sangriento “inquisidor”...

La posición de *La Ilustración Mexicana* cobra su sentido sabiendo que se integra en una polémica en la prensa — viva en 1893, sobre todo — para determinar quién, de Cuauhtémoc, Cortés o Hidalgo fue el verdadero fundador de la patria mexicana, revisando así el odio, no tan lejano, hacia la antigua colonia, en nombre del progreso venido de Europa, justificación histórica para los positivistas mexicanos (Dumas, 1986, t. 1, p. 332-337). Rechazando al europeo Cortés, *La Ilustración Mexicana* parecería reivindicar sus raíces indígenas a través de Cuauhtémoc ; no es así. La figura aislada del último emperador azteca, como la del indio noble y hospitalario que acogió a Colón, se presta a una mitificación ejemplar, que no se extiende a sus pueblos : aun cuando la revista conoce y comenta el famoso calendario azteca, descubierto en 1790 (artículo sin ilustración, n°13, 24.10), manifestación del alto grado de desarrollo al que habían llegado los antiguos mexicanos, Cortés es, para ella, conquistador de “razas que nacían apenas a la vida...” (n°4), cuya herencia étnica o cultural se rechaza, por omisión.

Se cierra el círculo : el desconocimiento de las raíces históricas latinas e indígenas que revela la celebración de 1892 en las páginas de *La Ilustración Mexicana* deja el campo libre a las raíces postizas de “The World’s columbian exposición” de Chicago, hechas de progreso industrial illamativo (cf el poema “El teléfono”, nº5¹) y de intereses económicos crecientes : en 1892, Porfirio Díaz termina su tercer mandato y ha hecho votar la enmienda constitucional que permitirá, con su reelección indefinida (hasta 1910) una estabilidad propicia : después del aislamiento debido a la aventura imperial, el abono de la deuda norteamericana, la entrada progresiva de capitales norteamericanos en los ferrocarriles y las minas, el aumento de los intercambios comerciales con los Estados Unidos han acelerado la incorporación de México al mercado mundial, parecen llevarlo a una prosperidad (*Historia General de México*, t.3, p. 204-245) que *La Ilustración Mexicana* agradece al gran vecino, negándose a ver la creciente desigualdad.

Pero ya inquieta a los “Científicos” del régimen la relación exclusiva con los Estados Unidos, y buscan en Europa, en Inglaterra sobre todo, una fuerza moderadora ; haciéndose eco de ello *La Ilustración Mexicana* recoge un debate sobre la potencia respectiva de las locomotoras norteamericanas e inglesas ; para resolverlo se ha propuesto hacer venir a Chicago locomotoras inglesas, con sus ingenieros, para que hagan la carrera entre New York y Chicago, en competencia con locomotoras norteamericanas... (nº3, 15.8.)

Muy distinta de *La Ilustración Mexicana* es, en La Habana colonial, *La Ilustración de Cuba* ; confirmando la tipología señalada por Durnerin (1986), es lujosa, moderna, con sus dieciséis páginas quincenales (irregulares, en realidad) de papel cuché, su cabecera modernista, sus ilustraciones a toda plana, su elegante tipografía ; la ausencia de anuncios y de los ingresos correspondientes parece sugerir unos lectores de poder adquisitivo superior al lectorado mexicano. “Nuestro programa”, que abre su primer número, el 10 de julio de 1892, al presentar las “Secciones” de la revista manifiesta una voluntad de organización interna característica de un periodismo dinámico : “*La Ilustración de cuba* será una Revista universal, ilustrada, de Religión, Ciencia, Arte, Derecho, Literatura, Industria, Sport, de los principales acontecimientos del mundo y de las fiestas de nuestra vida social, excepción absoluta hecha de la Política y Administración general del Estado.” Las portadas ilustradas — a partir del segundo número — presentan una doble temática, aparentemente coherente ; forman la primera las “autoridades” tutelares, en un orden tal vez significativo : el Papa León XIII, el Gobernador Capitán General de la isla, la Reina regente y el Rey (nº2, 3, 4) ; componen la segunda el monumento a Colón en el parque central de la Habana (nº4) y el retrato del Almirante en el número especial (nº7) del 12 de octubre ; — más atípico es el retrato de Renan, con ocasión de su fallecimiento (nº8).

Colón parece así adquirir una importancia que no se le concedía en *La Ilustración Mexicana*, tal vez porque el Almirante abordó la isla ; el número especial conmemorativo no tiene su correspondiente en la república mexicana ; ilustrado por numerosos grabados — salida de Palos, la reina Isabel la Católica, primera misa en América, las carabelas, regreso triunfal, muerte del Almirante — se abre con un artículo de Emilio Castelar, “El genio y la obra de Colón”, y continúa con otros muchos textos — la carta encíclica de León XIII sobre Colón, un poema de José María de Heredia, una reflexión histórica sobre el contexto de los

diversos Centenarios, etc. dedicados a la efeméride. Sin embargo, en este número como en los demás, el ensalzamiento de Colón es mayor en la iconografía que en los textos ; en éstos es notable la parte reconocida a España, la metrópoli, de quien partió la iniciativa y a quien le pertenece la gloria, a los españoles y a la Divina Providencia en la empresa (nº 3, 15.8.) :

Su proyecto, en realidad (...) era abrir paso al Evangelio en tierras desconocidas y mares nuevos (ibid)

Incluso el número 4 (28.8.) contiene, en la sección “Ciencia y Arte”, un artículo del historiador español, Cesáreo Fernández Duro, sacado de *La Ilustración Española y Americana* (del 30.3.1892) según el cual un español, Alonso Sánchez de Huelva, precursor de Colón, sería el verdadero descubridor de América.

En contraposición con este tipo de artículo procedente de la metrópoli es notable, en el número especial, la reflexión sobre el estado de la isla y del mundo en “Los Centenarios” anteriores, que encierra, aunque esquemática, una reflexión histórica ausente en México : en 1592, 1692, 1792 imperaban la incultura, las guerras, convulsiones y ambiciones ; pero en 1892 :

¡Todo ha cambiado! El mundo goza del inmenso beneficio de una paz relativamente octaviana : los cetros han abandonado para siempre la tierra de la libertad ; y no hay en América más esclavos que el vapor, la electricidad y demás agentes subyugados por la inteligencia ; la democracia infiltra sus dogmas saludables en la sangre de las nuevas generaciones (...) jamás hubo como en este Centenario tanto motivo para enaltecer a Colón ; ¡Bendita su memoria!”

Puede llamar la atención la sorprendente adhesión a la democracia en “la siempre fiel isla de Cuba” y en una revista que hacía alarde, en su programa, de su apoliticismo. Pero esta postura no es aislada, a pesar del respeto a las autoridades españolas que manifiestan las portadas y el abundante tema religioso. Ya, en posición espectacular, el “Artículo de fondo” del primer número (10.7. p. 3) justificaba así la celebración del Cuarto Centenario :

Este genio (Colón) hizo más, muchísimo más que ensanchar los límites de los dominios de los Reyes Católicos, supuesto que abrió a la civilización y al progreso nuevos y vastos campos en que desenvolverse pudieran *las ideas perseguidas y la palabra amordazada en la vieja y tiránica Europa*, cuyos fériles gérmenes produjeron en un período relativamente corto y a impulso de *la libertad política y religiosa* el prodigioso desarrollo e incomparable prosperidad que hoy contemplan con asombro y envidia todas las naciones.

(el subrayado es mío)

Este desarrollo y esta prosperidad, que han sustituido, en la retórica, la difusión del Evangelio, son los de la “Gran República norteamericana” que, desde la colossal estatua que se levanta en el puerto de Nueva York, “irradia en todas direcciones” rayos de libertad, igualdad y fraternidad.

Bajo la coartada de las ilustraciones, de los retratos de la Reina regente, el Capitán General, el Papa y el Almirante, apenas se disimulan los hechizos norteamericanos, igual que en *La Ilustración Mexicana*, pero con visos políticos ausentes en la república paternal y

eficazmente administrada por el General Díaz ; pero como en México, está presente en la revista la “exposición de Chicago” — ya en castellano en el texto y sin sección regular —, sus fastos reveladores “de la actividad y espíritu de progreso que animan al pueblo americano” (nºI, art. cit.) y la admiración por las “Manufacturas y artes liberales” (nº5) ; Chicago, “la más joven de las grandes ciudades del mundo”, pueblo de chozas cincuenta años antes, con más de un millón de habitantes, palacios, tiendas y monumentos en la actualidad (ibid) manifiesta a los lectores de *La Ilustración de Cuba* lo que pueden el progreso, la civilización y la libertad.

Desde la “Guerra de diez años” la oligarquía azucarera cubana viene estrechando sus lazos económicos y comerciales con los Estados Unidos, su principal cliente, gracias a la creciente penetración de capital norteamericano ; hostil, por lo tanto, a la revolución nacionalista predicada por Martí, sin embargo somete su fidelidad a la metrópoli a los vaivenes de la “guerra de tarifas” con la que España procura obstaculizar el aumento del comercio norteamericano — y que causará la intervención de los Estados Unidos en la guerra del 95 (López Segrera, 1972, p. 195-202). El doble lenguaje de las ilustraciones y de los textos, en *La Ilustración de Cuba*, traduce claramente las contradicciones de sus lectores.

Las “Ilustraciones”, a través del revelador que viene a ser la información sobre un acontecimiento significativo, no tienen como única función la de dar a conocer el mundo y los progresos del fotograbado ; admitido el hecho que forman su lectorado, por su poder adquisitivo y su nivel de educación, las clases superiores y directoras, la comparación de dos manifestaciones del género, en sociedades comparables, pero distintas, no carece de interés.

Si las ilustraciones son el rasgo característico de las “Ilustraciones”, los ejemplos estudiados aquí ponen de realce dos de sus funciones ; en el caso de *La Ilustración Mexicana* la estrategia de las ilustraciones, de las portadas particularmente, consiste en señalar abiertamente e ingenuamente el modelo, sin discrepancias con los textos ; el estatuto colonial cubano no permite tan franca adhesión ; la portada ilustrada allí, sirve de máscara, que apenas disimula el verdadero rostro del “entreguismo” cubano.

NOTA

1. Una anécdota también recalca el prestigio de la técnica : el número 2 (8.8) comunica que el Marqués de Vergara, descendiente de Colón, ha de abrir la exposición de Chicago ; pero, por su edad avanzada, lo ha de hacer oprimiendo un botón desde su residencia de Madrid, reunida con la exposición por cables telegráficos, submarinos, subterráneos y aéreos ; según la prensa española, el Marqués de Vergara vino a Chicago (Abad Castillo, p. 180).

BIBLIOGRAFÍA

- ABAD CASTILLO, O. : 1989, *El IV Centenario del Descubrimiento de América a través de la prensa sevillana*, Sevilla, Universidad de Sevilla
- COVO, J. : 1986, "Une revue littéraire au XIX^e siècle : *La Ilustración Mexicana* (1851-1855)", *Typologie de la Presse Hispanique*, Rennes, P.U.R. II, p. 61-67 .
- COVO, J. y VILLAPADIerna, M. : 1988, "Le centenaire de la Découverte de l'Amérique dans *La España Moderna* (revue madrilène), *Les mythes et leur expression au XIX^e siècle dans le monde hispanique et ibéroaméricain*, Lille, P. U. L. p. 169-186.
- DUMAS, C. : 1986, *Justo Sierra y el México de su tiempo (1848-1912)* México, UNAM
- DURNERIN, J. : "Pour une typologie comparée de la publicité dans la presse de Madrid et de La Havane en 1895", *Typologie de la Presse Hispanique*, Rennes, P. U. R. 2, p. 47-56.
- HISTORIA GENERAL DE MÉXICO*, 1976, T. 3, México, El Colegio de México.
- LÓPEZ SEGRERA, F. 1972 : *Cuba : capitalismo dependiente y subdesarrollo*, La Habana, Casa de las Américas
- RAMA, C. : 1982 : *Historia de las relaciones culturales entre España y la América Latina-siglo XIX*, México, F. C. E.
- RUIZ CASTAÑEDA, M. C. : 1974, *450 años de periodismo*, México, UNAM.

Claude Le Bigot

LOS RETRATOS EN LA ILUSTRACIÓN ESPAÑOLA Y AMERICANA : TRETAS Y TRAMOYAS DE UN GÉNERO¹

1. Datos cuantitativos

Cuando se habla de “retratos” a propósito de *La Ilustración Española y Americana*, cabe distinguir dos manifestaciones : o sea la forma icónica (serie de grabados de personajes en pie o en medallón), o sea la forma textual (noticia biográfica más o menos desarrollada). El objeto del presente estudio se ocupará esencialmente del retrato como texto. No obstante, nos parece útil decir que ambas están ligadas, que si el texto puede ser considerado como objeto autónomo, constituye también una expansión del documento icónico, compartiendo uno y otro un espacio más que apreciable de la superficie del semanario. Conscientes del interés que podía despertar cerca del público la presentación de retratos, los redactores cultivaron en sumo grado una práctica, que cumplía una función de familiarización, pero, que al mismo tiempo tendía a magnificar, hasta deificar a los personajes representados. Dejaremos a los especialistas de las artes plásticas la explicación de las informaciones transmitidas por el retrato, su marco y sus márgenes, con lo cual se visualizan personajes con uniformes o galas, con medallas honoríficas o sin ellas, a veces enmarcados con objetos emblemáticos (libros, pinceles, espadas, etc.) sin olvidar el pie de grabado que asocia el patronímico y el estatuto social.

La imagen constituye desde luego el principio innovador introducido por *La Ilustración* en la prensa de la época afin de **mostrar** el acontecimiento antes de **explicarlo**. La imagen vale por sí misma, goza de una plena autonomía o mejor dicho comparte de modo solapado con el texto su poder manipulador. Indicamos esto como una hipótesis que merecería un examen más detenido.

El retrato como texto ocupa una superficie importante de la revista si se considera el índice que cada semestre acompañaba las colecciones encuadradas. Estos índices nos sirvieron como base de cálculo. Hemos contado 164 retratos para el año 1879, 172 para 1890, 402 para 1911, 217 para el primer semestre de 1913. Pero, el espacio creciente ocupado por el retrato se hace a favor del grabado, mientras tanto el texto pierde volumen hasta reducirse en algunos casos tardíos a un mero pie de foto. Pese a esta evolución, el retrato ha gozado de una relativa estabilidad durante la larga existencia de la revista.

¿Cuáles son los personajes representados ? Una primera observación se impone : el panteón de celebridades es ante todo un universo de varones. En conformidad con el estatuto de la mujer y su escasa representación en los asuntos públicos durante el siglo XIX, sólo un pequeño porcentaje recibe los honores de la prensa : 5% en 1889, 8,5% en 1890, 9,5% en

1913. Pertenece a categorías sociales netamente definidas : familias reales o princesas de sangre en la mayoría, y para las demás, el único lugar donde se les reconoce alguna inteligencia es el campo de las artes.

Las categorías socioprofesionales representadas cubren un espectro relativamente restringido ; hemos distinguido siete categorías más una para los ejemplos aislados. Estas ocho entradas permiten clasificar todas las personalidades : soberanos y alta nobleza, políticos, militares, eclesiásticos, artistas, intelectuales, científicos y otros. Procediendo a un recuento que abarca los primeros semestres de 1879, 1890 y 1913, resulta que las personalidades políticas ocupan el primer sitio con un 22,6%, seguidas por los soberanos y personal de la alta nobleza con un 17,73%. Llegan los artistas a un rango similar con un 16,4%. Por fin, en la categoría de los casos aislados, dos tendencias destacan : una procedente del mundo mercantil, y la otra ligada con el desarrollo de los imperios coloniales. También observamos que los científicos representan un bajo porcentaje, apenas un 2 %, lo que es paradójico para una revista que se propone celebrar los hallazgos e inventos técnicos. Los autores de dichas invenciones no se granjean los mismos honores que sus colegas del mundo político o artístico.

Esta clasificación cuantitativa sufre unas modificaciones en el curso de un tercio de siglo. Si se observa una relativa estabilidad entre 1880 y 1890, llegado al año 1913, constatamos variaciones importantes : los príncipes y princesas que ocupaban un rango modesto en 1879 (6,5 %), representan un 41 % de las biografías en 1913 mientras que el porcentaje de los políticos se hunde (22,7 %, 31,3 %, 13,9 %). La representación artística también acusa una fuerte caída. ¿Traducirán estas cifras un desgaste de los valores en una sociedad cuyo régimen político ya no satisface? Nuestras estadísticas no son suficientemente amplias para sacar conclusiones tan firmes. Lo que sí podemos observar es, a partir del año 1911, un fuerte crecimiento del retrato icónico sin que éste venga acompañado necesariamente con un texto.

Otro punto que merece señalarse porque no se deduce de la lectura de las cifras es el criterio de acceso a la noticia biográfica en las planas de *La Ilustración*. Si la notoriedad y el mérito son criterios mayoritariamente reconocidos, unos desconocidos pueden llegar a la celebridad, empujados accidentalmente hacia la escena de la actualidad. Tal es el caso con un ganador del sorteo navideño de la lotería nacional (desde luego, la redacción le encontrará virtudes al afortunado señor). Al fin, los hay que ocupan fugazmente la actualidad por motivos poco recomendables, que despiertan sin embargo el interés de la redacción, prefigurando así cierta tendencia sensacionalista : asesinos, criminales o terroristas de un convulsivo fin de siglo.

El tamaño de los artículos es extremadamente variable ; pero, en la mayoría de los casos, el retrato corresponde a lo que podemos llamar “noticia biográfica” tal como podría entrar en una enciclopedia. La comparación es aclaradora ya que el modelo formal y discursivo es idéntico². Excepcionalmente, los artículos biográficos superan la página, y en aquellos casos, suelen ser firmados. Pero, el contenido no es fundamentalmente diferente. Los artículos largos, redactados *post mortem*, reanudan con el elogio fúnebre académico.

2. El modelo teórico del retrato

Una observación previa se impone ; a modo de “retrato”, las noticias biográficas de *La Ilustración*, sólo versan sobre el aspecto moral del personaje biografiado. De modo general, el retrato corresponde a lo que la antigua retórica designaba con la palabra de “etopeya” o sea “una descripción que tiene por objeto, los talentos, virtudes y cualidades morales de un personaje”³. Para el autor de dichas noticias, el aspecto físico es superfluo ya que el grabado suple a la descripción. Sin embargo, hay casos en que se apuntan unos detalles físicos. El Mayor Serpa Pinto, explorador portugués y descubridor del Zambesi, aúna con las cualidades morales e intelectuales una recia complejión que le permite encararse con peligrosas aventuras por tierras inhóspitas : “En lo físico es un joven de veinticinco años, de pequeña estatura y dotado de una vigorosa constitución”⁴.

A diferencia de la mayoría de los retratos para los cuales el articulista dispone de una amplia trayectoria que permite distinguir las etapas de una carrera, resulta más difícil describir la ascensión social de una persona que sólo está en sus inicios. Pero, Pinto ya aparece como un émulo de Stanley, el cual tiene una sólida reputación. Puede aunar audacia y conocimientos ; pero, este personaje de veinticinco años, todavía no se ha enfrentado con los acontecimientos decisivos de su futuro destino. El aspecto físico no hace sino recalcar potencialidades, primicias de un porvenir alentador. Lo esencial del artículo recae sobre el aspecto científico que permiten las conquistas coloniales, incluso las perversiones del sistema colonial. Serpa Pinto muestra una alta conciencia moral de su misión, denunciando con anticipación las injusticias ; la probidez es la virtud más compartida entre las celebridades.

Distintas del retrato literario, concebido como modo de fijación del referente para dar al relato un aspecto verosímil, las noticias son necesariamente referenciales ya que remiten a personajes históricos cuya evocación está ligada con la actualidad. Se presentan como estructuras homogéneas, redundantes, cuyo sistema narrativo recorre etapas insalvables, que podemos reducir a un esquema quinario : 1. orígenes ; 2. vocación ; 3. núcleos repetitivos (éxitos, proezas, competiciones, etc) ; 4. triunfo ; 5. uso del triunfo. Este sistema narrativo, pese a su aparente sencillez no deja de plantear problemas metodológicos ; el análisis de su funcionamiento no se puede separar de otros dos parámetros vinculados uno con el objeto de la noticia y sus condiciones de producción (¿qué describe la noticia? ¿con qué motivo fue escrita?), el otro con el juicio que el autor emite sobre la significación de lo vivido por el personaje. En resumen y para simplificar, la noticia biográfica puede analizarse a partir de tres configuraciones lingüísticas : un sistema descriptivo / enmarcador, un sistema narrativo, un sistema evaluativo.

a) el sistema descriptivo/enmarcador

¿Para qué estas dos nociones? Nos pareció que el incipit de las noticias no era anodino. En numerosos casos, se trata de una noticia *post mortem*, escrita casi en la inmediatez del acontecimiento con la ventaja de ser una trayectoria conclusa. Así los autores pueden organizar como les convenga los momentos más significativos de la existencia del

biografiado, en función de una ética compartida en la esfera de los lectores de *La Ilustración*. Aquellos destinos están orientados casi siempre de manera positiva ; describen un triunfo social, una irresistible ascensión que siempre venció los obstáculos.

Una inversión en el orden de exposición de los hechos referidos no cambia el significado de una biografía. El anuncio del fallecimiento aparece como excipit con personajes menos conocidos de los lectores, las más veces porque aquéllos no consiguieron una verdadera audiencia nacional, o porque los cargos que desempeñaron no hicieron de ellos los actores preferentes de la vida pública. Seguramente es lo que ocurre con los escritores que sufren un desgaste relativo frente a los intelectuales y los políticos. Esto no quiere decir que los escritores y artistas han perdido prestigio sino que sus actividades ya se están limitando a su esfera específica. En una noticia biográfica, importa más la trayectoria personal externa que las obras propiamente dichas. Por ejemplo, Gabriel Alejandro Real de Azúa, apodado “Esopo americano”, ha caído hoy en el olvido, mientras que en su tiempo se mereció los mayores elogios, más por su vida privada o pública que por sus obras literarias que nunca alcanzaron una gran notoriedad.

Una categoría montante fue la de los negociantes. Testigos de un mundo en mutación, que tal vez atropellaba las concepciones que en la sociedad española prevalecieron mucho tiempo, los negociantes no sólo consiguen sus cartas de ciudadanía sino que sus biógrafos no les regatean elogios (Véase más lejos el retrato de M. Hériot, fundador de los grandes almacenes del Louvre).

A la inversa, se da el caso de destinos malogrados que el autor puede diluir en el anonimato como el prendimiento de un escritor nihilista en San Petersburgo. Trátase de un acto judicial cuya salida sin apelación transforma la suerte del desgraciado en destino truncado o vida ejemplar a contrario : “*el joven escritor de cuya prisión da cuenta uno de nuestros grabados ha sido destinado, en unión de su consorte, a engrosar el crecido número de los deportados políticos condenados a una muerte lenta, en los fríos desiertos de Siberia*”⁵.

El reconocimiento del mérito puede intervenir *in vita*. Numerosos retratos están inspirados con motivo de algún nombramiento oficial para un cargo ministerial, administrativo, un ascenso en la jerarquía militar, o con motivo de un discurso que implica a la vez a su autor y la colectividad cuyos intereses representa, con motivo de un acontecimiento (firma de un convenio, de un tratado), con motivo de un hallazgo científico (identificación del bacilo de la tuberculosis y elaboración de su tratamiento).

Por fin, hay retratos introducidos por la descripción de otros objetos ; por ejemplo, unos comentarios sobre los talleres de fabricación de aceites de oliva en Lora del Río (Sevilla) ; talleres modernos reproducidos en grabado. Acompaña los comentarios un encomiástico retrato del propietario, cuyo talento se ejerce a favor de la agricultura andaluza, promocionando un producto de calidad cuya reputación ha ido más allá de las fronteras.

Dentro del sistema descriptivo, la noticia conlleva un aparato enmarcador que señala al lector el objeto de la descripción asociada con el acontecimiento que hace surgir la personalidad, o también juega con la inauguración que constituye el retrato icónico. Este último hace del lector un “mirón” dotado con cierta competencia cultural que le permite

prender de inmediato la edad, el estatuto, el mérito extrínseco (medallas, condecoraciones) antes de convertirse en juez de los actos referidos en la biografía. Ideológicamente, *La Ilustración* es una revista que contribuye a la educación de la mirada, el trato con las personalidades, la familiaridad con escenas de la vida cotidiana, con los fastos de la aristocracia más que la miseria del proletariado ; la revista halaga el buen gusto y asegura la fijación de los valores. En el caso del retrato encaminado hacia la desaprobación, la ambigüedad queda eliminada por la puntualización del pie de foto ("Prisión de un escritor nihilista, "el asesino de X...") o por la mera contemplación del antagonismo (sospecho VS fuerza pública).

El efecto descriptivo

El efecto de descripción que constituye el retrato es inmediatamente reconocible mediante la cobertura léxica del texto. Salta a la vista la acumulación de series paradigmáticas vinculadas con la profesión, la carrera, especialmente, con la enumeración de los cargos oficiales. Pongamos por ejemplo la carrera de un oficial de la Armada, llegado a la cúspide de la jerarquía ("Vice Almirante") y reconocido por su competencia, ya que se le confió la cartera de Marina : Francisco de Paula Pavía y Pavía⁶. Habrá servido durante su larga carrera en una corbeta, un navío, un bergantín, una fragata y otros buques de la Armada ; habrá desempeñado sucesivamente los puestos de : "capitán de fragata", "capitán de navío", "contraalmirante", "secretario de Dirección de la Armada", "segundo jefe del Departamento del Ferrol", "comandante subinspector del Arsenal", "jefe de la sección de Armamentos de marina", "comandante general del apostadero de Filipinas", "capitán general de los Departamentos de Cádiz y Cartagena", antes de ser tres veces "Ministro de Marina". Este retrato concluye con la enumeración de las numerosas condecoraciones civiles y militares del biografiado. Para completar esta taxonomía de indicios, convendría tomar en consideración la acumulación de los predicados que acreditan la total dedicación y osadía del personaje : "hizo largas navegaciones", "asistió al desembarco del brigadier Barrodas en Puente Jérez", "concurrió al ataque y toma de Pasajes", "sostuvo el bloqueo del Bidasoa", "demostró sus grandes dotes de valor y pericia en el tercer sitio de Bilbao."

Tal aluvión de detalles es corriente en los retratos y afianza lo serio de la información (las fuentes están citadas, procedentes las más veces de otros periódicos, u otras biografías, etc.) Pero, más allá de la satisfacción inmediata de la curiosidad del lector, su competencia ideológica es la que está solicitada. La asociación de un pantónílico X con series de lugares comunes (*topoi*) cargados de sentido (carrera, producciones, descubrimientos, servicios) hace acceder el individuo al estatuto de personalidad que infunde confianza y reconocimiento en el público. Los destinos conclusos de las noticias *post mortem* aparentemente no permitirían convocar el "horizonte de espera" del lector. Pues, no es así, ya que este tipo de retrato tiene que ser ubicado en otra serie adjunta que describe los destinos en curso. La cuestión subyacente en el espíritu del lector, es saber si una carrera menos avanzada deja presagiar los signos de un porvenir afortunado. El caso del doctor R. Koch es interesante ; la reciente identificación del bacilo de la tuberculosis y su terapía, motivan una noticia sobre un médico hasta la fecha desconocido. Este descubrimiento es decisivo para el género humano y sobrentiende que el reconocimiento oficial no tardará mucho :

Para dar a nuestros lectores amplias y exactas noticias biográficas del doctor alemán Roberto Koch, cuyo descubrimiento, si se confirma plenamente, es la más grande de todas las victorias de nuestra época, tenemos a la vista el brillante estudio publicado por el ilustre profesor Germán See en *La Médecine Moderne*, un excelente artículo de *La Nature*, y curiosos datos de *L'Illustration*, *Le Monde Illustré* y *Le Figaro*. (...) su última comunicación a *La Gaceta Médica* de Berlín, es como un boletín de victoria (...) el entusiasmo de Alemania por su sabio no tiene límites.⁷

La confianza que inspira aquél que accede a puestos importantes puede ser más o menos vistosa. El capital de crédito de que dispone Don Cristobal Colón de la Cerda, recientemente nombrado como Ministro de Fomento, estriba tanto en la competencia adquirida en puestos institucionales anteriores como en el prestigio heredado por ser descendiente directo del gran descubridor.⁸

La impresión favorable que produce el éxito electoral de Jules Grévy, presidente de la República francesa en enero de 1879, se apoya más en un análisis de su pasado de demócrata sincero y convencido. Pero, paradójicamente *La Ilustración* se niega a formular una opinión política sobre las circunstancias de esta victoria : “recientes como están los acontecimientos, ocioso parecería y aun ajeno al objeto de estos apuntes, el narrar los sucesos que han precedido y motivado la elección de Mr Jules Grévy para Presidente de la República francesa.”⁹ El autor del artículo se contenta con ceder la palabra a otras agencias de prensa, las cuales manifiestan unánimemente su satisfacción y confianza.

Por otra parte, el efecto descriptivo del retrato no confina obligatoriamente al individuo en la clase de objeto a la que pertenece. La homogeneidad del discurso no es total ; lo que da vida al retrato. Por ejemplo, la biografía del médico R. Koch describe en primer lugar la trayectoria de un investigador en bacteriología, lo que se traduce por la concentración de tecnicismos ligados con la ciencia médica. Ahora bien, esta línea homogénea está rota por la intrusión de una serie metafórica que equipara al “médico” con el “soldado” : “*ha tenido tiempo de emprender contra los microbios una guerra encarnizada*”. Tiene cualidades que hacen de él un combatiente valeroso que ocupa territorios para acosar el cólera : “el sabio e intrépido bacteriologista prolongó su peligroso viaje hasta *la India, hasta la misma desembocadura del Ganges*”. Sus trabajos están premiados de manera honorífica por la concesión de una condecoración reservada para militares : “El emperador Guillermo I le puso en el pecho la Cruz de la Orden del Mérito, con la cinta reservada a los militares que la ganan en acción de guerra”. Su comunicación sobre el tratamiento de la tuberculosis ante el Congreso de Medicina de Berlín suena como “*un boletín de victoria* (...) en el arte de curar aquella enfermedad horrible que causa la muerte de la séptima parte del género humano.”

Del mismo modo, la biografía de Alejandro Real de Azúa, el Esopo americano, se hace metáfora del “Patriarca”. Reúne todas las cualidades morales que hacen de él, el parangón de la bondad ; es un sabio que no se deja distraer por ninguna pasión, excepto el amor a su prójimo. La cara de aquel hombre ostenta tal santidad que el autor establece legítimamente la equiparación con las figuras bíblicas, atribuyendo a los emblemas de la sabiduría (“arpa”, “cayado”, “blanco lino”) la categoría de distintivos póstumos como consagración de las

virtudes del biografiado. Conviene leer como una totalidad significante el inventario hiperónimico de la bondad y la figuración simbólica de emblemas grabados en la piedra del sepulcro :

Reproducido, como en espejo fiel, la gravedad de la conciencia en el decoro de la persona, risueño el rostro, bondadosa la mirada, jovial el acento, persuasiva la palabra, cortés, cumplido, el ilustre americano era uno de los últimos ejemplares, sin tacha ni reproche, de aquella raza (...)

Como los que el Apocalipsis llama “bienaventurados”, durmióse él en el seno de la misericordia divina, legando a sus paisanos y amigos saludables ejemplos de piedad y de sabiduría cristianas. (...) Los seres que él amó con entrañas de padre, pueden sin escrúpulo, esculpir en su sepulcro el arpa y el cayado de los pastores bíblicos, ligados con el blanco lino que ceñía la frente pura de los patriarcas de Israel.¹⁰

Los éxitos sociales debidos al negocio ocupan un rango apreciable en las noticias biográficas publicadas. Aquellos ascensos fulgurantes se deben seguramente al mérito, a la competencia también a la audacia, pero en una sociedad donde la acumulación del capital, nacido del comercio o de la industria, chocó durante siglos con los valores aristocráticos, el disfrute de la fortuna personal tiene que ser trascendido por una vocación filantrópica o caritativa. En este caso, el retrato integra las particularidades del oxímoron. Los autores de *Retórica general*¹¹ definen el oxímoron como “la contradicción plenamente asumida” (p. 120) ; entonces, existiría una homología perfecta entre significado económico y significante retórico en la acumulación del capital y la práctica caritativa. El capitalista es un personaje afable y generoso. El millonario John Jacob Astor alterna con la flor y nata de la sociedad neoyorquina y europea, y el mismo día, asiste a una comida para los pobres :

eran célebres sus cocinas para los pobres en la calle 36a, donde se distribuía sustanciosa menestra, gratuitamente, a las nueve de la mañana y a las tres de la tarde, presenciando él la distribución casi diariamente, “*como ejercicio necesario (dice el Harper's Weekly) a su salud y satisfacción a sus sentimientos.*”¹²

La evocación de José Abascal y Carredano, rico cantero y empresario de obras públicas va por los mismos derroteros. Llegó a ser alcalde de Madrid bajo la presidencia de Sagasta. Hasta desatendió ofertas ministeriales para conservar plena dedicación a su empresa. Abascal fue capitalista y filántropo, propenso a defender el liberalismo por convicciones personales no escatimó a los exiliados políticos ayudas financieras : “*Era el capitalista en aquella generación de hombres entusiastas, y su bolsillo estuvo siempre abierto para atender a las grandes multas que se imponían a los periódicos liberales, para sufragar los gastos que ocasionaba la organización de los comités*” ; completa este comportamiento su trato con la gente humilde : “*Perteneció a la asociación de Amigos de los pobres, socorriendo generosamente a los atacados por la epidemia.*”¹³

Por fin, merece señalar una categoría muy retorcida del retrato, sumamente retórica, que yo llamaría el retrato por preterición. En este caso, el autor casi no comunica informaciones sobre la biografía del difunto ; no obstante, el lector descubre al correr de la noticia un elogio del fallecido. Entra en dicha categoría, el artículo escrito en memoria del pintor Casto

Plasencia¹⁴. Todo el montaje de los ítems cuyo propósito literal está centrado en el protocolo de los funerales, consiste en expresar el reconocimiento del genio artístico¹⁵. El taller del pintor está transformado en capilla ardiente ; al pie del féretro, la paleta y el último cuadro del difunto, con título (premonitorio) “ La noche”, recuerdan sus actividades. La descripción pormenorizada de las coronas funerarias acompañadas con los nombres de los donantes señala la notoriedad del pintor, al nivel más alto, ya que la primera corona citada es la de Su Majestad la Reina Regente. La conducción del cadáver y el itinerario de la comitiva es el pretexto para citar las instituciones de las que fue miembro o antiguo alumno Casto Plasencia. Un responso está celebrado en la Iglesia de San Francisco el Grande cuya ornamentación era debida al talento del pintor. El articulista remite a los grabados que reproducen en el mismo número obras del artista. Por fin, el protector de Casto Plasencia, el marqués de la Vega de Armijo, Ministro de Estado, abre una suscripción para levantar un mausoleo. Más allá de las pompas fúnebres, esta biografía *in absentia* constituye un relato desviado para elogiar a un artista cuya fama y reputación se pretende acreditar mediante las demostraciones de gratitud. En esta biografía, el relato queda provisionalmente suspendido, mediatizado por informaciones laterales cuya finalidad es idéntica al relato primitivo : el homenaje al talento.¹⁶

b) el sistema narrativo biográfico

Ya hemos aludido al sistema narrativo al cual es posible reducir la noticia biográfica. Distinguiremos cinco núcleos narrativos básicos : 1) los orígenes ; 2) la vocación ; 3) éxitos o proezas ; 4) triunfo ; 5) uso del triunfo. En la medida en que la noticia abarca la totalidad de una existencia, estos cinco núcleos narrativos constituyen etapas obligatorias.

Para los orígenes, el nacimiento augura un porvenir alentador. Con respecto a esto, las biografías de príncipes no sufren excepción. Los autores no derogan a leyes que hacen de tales personalidades, figuras intocables. No es cierto que sea muy diferente en las demás biografías. El futuro Ministro de Marina, Francisco de Paula Pavía y Pavía, es hijo de un teniente de fragata que más tarde había de ascender al grado de contraalmirante. El Conde de Toreno, ex ministro y presidente del Congreso, nació y se crió en el serallo de las vocaciones políticas ; su padre, grande de España, había sido ministro bajo el reinado de María Cristina.

También puede darse el caso contrario ; el nacimiento en un medio modesto que permite decir cómo el trabajo, la inteligencia y el talento son premiados. La fortuna de la familia Astor consagra la capacidad y la pericia de un emigrante, hijo de un modesto carnicero de Waldorf (Alemania), llegado a Baltimore en 1783. Este cambio de dirección del destino — que permite una nueva etapa en la narración — sirve de “shifter” al sistema evaluativo : “La colosal fortuna de la familia Astor es prueba elocuentísima de lo que pueden hacer en pocos años : el trabajo, la actividad y el ahorro, dirigidos por la inteligencia.”¹⁷

Si el biógrafo estima que el nacimiento no permite augurar el futuro destino optará por la discreción, pero buscará la compensación que pueda indicar los primeros signos del mérito, que tienen por factor común : la precocidad. Un futuro empresario pudo disfrutar de la fortuna de sus padres para hacer la carrera ; entonces, tendrá que destacar por su

inteligencia : “(*el Sr. Prieto*) nació en sevilla, y la holgada posición de sus padres le permitió cursar la carrera de leyes, recibiendo el diploma y la borla de doctor cuando apenas era mozo, y obteniendo poco después la cátedra de derecho mercantil y penal en la Universidad hispalense.”¹⁸

Don Pedro Novo y Colsón es un teniente de navío cuya reputación se debe tanto a su carrera militar como a su talento literario. Sólo era guardia de marina cuando escribió a los 18 años su primera novela, *Paseo científico por el Océano*. M. Hériot, el fundador de los grandes almacenes del Louvre, nació en una familia de pequeños propietarios de provincias, antes de ejercer en París donde se perfeccionó en los negocios ; había aprendido en Troyes los rudimentos “indispensables para dedicarse *con éxito* al comercio”. Hériot parece haber aprendido muy joven los conocimientos y la experiencia necesaria a su triunfo.

Los comienzos difíciles de un personaje sirven para realzar su mérito que sale engrandecido. R. Koch es un modesto médico rural en un arrinconado pueblo del reino de Hannover. Nadie conoce las investigaciones del bacteriólogo ; pero, debe a ese provisional olvido la suerte de poder observar lo que hará de él un afamado científico.

El reconocimiento oficial suele ser la prolongación del triunfo, un continuum observable en las capacidades precoces que no han hecho otra cosa sino desarrollarse : carrera fulgurante con una magnífica hoja de servicios que probaron el valor, la abnegación, el esfuerzo, la inteligencia o el talento del biografiado, o bien el cambio de dirección del destino gracias a un encuentro o acontecimiento providencial que transforman una existencia en vida exemplar. José Abascal y Carredano había hecho estudios de medicina ; sus condiscípulos se hicieron médicos conocidos ; pero, la muerte de su padre cuando él tiene veinte años lo obliga a tomar la dirección del negocio familiar : una empresa de canteras que abastece la construcción de grandes edificios públicos. Rechazó los honores de un puesto ministerial que le ofreció Sagasta para dedicarse a la empresa familiar en cuya frente reunirá una apreciable fortuna.

R. Koch sólo gozará del reconocimiento oficial después de su audiencia con el emperador Guillermo I, al volver de una misión a Egipto. Recibe como premio por sus trabajos una renta de 100 000 marcos y la cátedra de Higiene de Berlín, pese a las protestas de sus correligionarios. De modo menos espectacular, pero, no menos providencial, el explorador portugués Serpa Pinto le debe la vida a un oscuro misionario francés, que lo acogió agobiado a su salida del Zambesí. En opinión del biógrafo, faltó poco para que se esfuminaran conocimientos útiles para la colonización de alejadas comarcas africanas.

No desarrollaremos el núcleo repititivo de lo que constituye las etapas del curriculum del cual se sabe que será rematado por el triunfo bajo las especies de la gloria, de la fortuna y de las honras. Aquellas son las peripecias de una narración en la que el biógrafo puede — de juzgarlo útil — hacer caso de obstáculos que surjan como rivalidades, codicias ajenas, escollos previsibles en la ruta de aquellos notables. En última instancia, todo contribuye en poner de realce la audacia, la competencia, la inteligencia. Se podría aplicar a todas las noticias, sin inconveniente alguno, esta observación apuntada en el retrato del fundador de los almacenes del Louvre : “hombres de ánimo firme, nunca experimentaron un momento de desaliento.”

En cambio, diremos unas pocas palabras sobre el uso de aquel triunfo, ya que a este nivel es donde se manifiesta más claramente la intencionalidad ideológica del discurso biográfico. Hay que reconocer que las horas mundanas no se salvarían si no fueran compensadas por virtudes que las justifican. Gabriel Alejandro Real de Azúa se granjea la admiración de sus biógrafos en la medida en que tiene las cualidades del patriarca, por encima de las pasiones, preocupado por la justicia, generoso, buen consejero y hombre piadoso :

muchas prácticas de los hombres y de las costumbres debió tener quien nunca desatendió a cuantos, grandes o pequeños, le buscaron, trataron y solicitaron, ya para consultarle sobre negocios que él había manejado con acierto, ya para pedirle consejos en trances apurados, ya para llevar a buen fin alguna obra caritativa, (...) legando a sus paisanos y amigos saludables ejemplos de piedad y de sabiduría cristianas.¹⁹

La fortuna de los propietarios de los almacenes parisinos del Louvre no es sino fruto de un trabajo tenaz marcado por “veinte años de luchas incesantes”, una recompensa legítima que honra a sus beneficiarios. Poseedores de un capital más que apreciable, siguen manifestando una dedicación total a sus negocios, haciendo del trabajo una regla de vida para sí mismos y sus empleados :

A partir desde aquel día, MM. Hériot y Chauchard ocuparon el primer rango en el comercio de París, lo cual no introdujo, sin embargo, el menor cambio en sus hábitos de trabajo. Cada mañana, ellos eran los primeros en llegar a su establecimiento, como eran los últimos en abandonarlo cada noche, estimulando de este modo con su ejemplo a los 1900 empleados que, en unión de los más elevados representantes de la banca, la industria y el comercio, seguían el 31 de marzo el féretro de Hériot.²⁰

Don Juan Mariano de Goyenanche y García, negociador del tratado de paz entre España y la República del Perú, firmado en París el 14 de agosto de 1880 es un hombre feliz. Pudo haber hecho una brillante carrera política ; pero, prefirió rechazar un puesto de Ministro de Asuntos Exteriores para dedicarse a tareas menos prestigiosas, pero, más en conformidad con su ideal :

Su bello ideal sería contribuir a que reine una paz completa y sólida entre España y todas las Repúblicas que le deben su origen y a la formación de una liga indisoluble y poderosa, que tuviera por objeto la protección de intereses morales, de raza y religiosos, como en los materiales, de comercio, industriales y agrícolas.²¹

Aquel embajador de la paz sacrifica su carrera personal para servir más nobles ideales : paz y amistad entre los pueblos. Tal vez sea de ese modo como se pone uno en soñar con una España grande que ya cesó de existir :

Goyeneche es, por amor y por tradiciones, apegado a la madre patria, y en este sentido ha visto siempre con disgusto las disensiones que desde las guerras de Independencia han dividido, en vez de unir, los pueblos españoles de ambos mundos.

c) el sistema evaluativo/axiológico

Pese a sus apariencias, la noticia biográfica no es neutral. Ya hemos visto cómo esta galería de retratos que puebla *La Ilustración* era constituida esencialmente por destinos conclusos o cuando se trata de un fragmento de existencia en un recorrido determinado, por la prefiguración de la notoriedad. Tanto en el primer caso como en el otro, trátase de comunicar una visión orientada y forzosamente selectiva sobre el biografiado. En su inmensa mayoría, estos retratos llevan implícito un discurso hagiográfico. La organización del retrato es inseparable de un juicio formulado por el enunciador sobre el personaje para significar un modelo de comportamiento por adhesión en el caso de un elogio, por repulsa en el caso de la reprobación. El universo de los retratos corresponde a una visión ideológica maniquea ; el retrato no admite matices o ambigüedad ; está cortado en una sola pieza según criterios de aprecio que dependen de las creencias y valores reconocidos por el autor. La norma moral ²² que preside a la redacción del retrato se presenta a veces de manera muy vistosa y directa, como en este final de noticia dedicada a los funerales del general Espartero :

El sepulcro (...) encierra los despojos del que fue una de las figuras más nobles y simpáticas de nuestra patria en el presente siglo ; pero la memoria de sus grandes hechos y de sus virtudes sobrevivirá a través de los tiempos para ejemplo y enseñanza de las futuras generaciones. ²³

Querríamos examinar en esta última parte qué fenómenos lingüísticos comunican al retrato su función conativa o, incitadora, la que tiende a difundir y compartir una opinión que suele considerarse como representativa de la ideología de la revista. Lo que el lector percibe como noticia biográfica se debe a un tipo descriptivo y narrativo que instaura al mismo tiempo un “horizonte de espera” : la posibilidad de leer el retrato como expresión de un ideal de probidez, de valor, de generosidad, etc... con arreglo a un saber compartido por cierta clase social.

La orientación pragmática del retrato reside en la consecución de valores encarnados en el sujeto biografiado ; todos los destinos ejemplares coinciden con la plenitud del ser. No es nada sorprendente constatar que el discurso se edifica a partir de una yuxtaposición de aserciones. La enumeración de las cualidades crea — por decirlo así — el aura virtuosa del personaje. Una sólida formación en el campo de las ciencias morales y políticas anuncia un personaje competente en la dirección de los asuntos públicos. El Conde de Toreno, diputado por Asturias, es un orador “brillante” (“demostrando **brillantemente** en las discusiones parlamentarias su claro talento, su instrucción, su carácter leal y enérgico.”) ; su gestión al frente del Ministerio de Fomento fue un éxito (“se distinguió por las **buenas reformas** que llevó a cabo en aquel departamento ministerial”). El ser y el hacer del personaje muestran una perfecta armonía. En el caso de un “trozo de vida”, el autor puede señalar la presencia de una falta o un desperfecto. Es lo que observamos en el retrato de R. Koch cuyas obras sólo tardíamente alcanzaron el reconocimiento oficial. Si se toma la consecración oficial del saber como arquetipo del científico, Koch, a los 46 años de edad, todavía no ha recibido el reconocimiento que se merecía. El autor va a subsanar esta falta por una especie

de inversión de la fórmula : “la valeur n'attend pas le nombre des années” diciendo : “cumplirá dentro de breves días la edad de cuarenta y siete años que' para un sabio (dice **con razón Le Figaro**) es la juventud, casi la adolescencia.” Si en términos semióticos, existe una disyunción en relación con el “triunfo”, las etapas del aplazamiento están interpretadas positivamente en relación con el deber ser : “Koch **no debe deplorar** las rudas pruebas de su primera juventud : a sus antiguas tareas de médico rural, a su aplicación y laboriosidad en profundos **estudios entonces realizados**, hay que atribuir en **primer lugar** sus descubrimientos”²⁴. La conclusión de la noticia, después de haber mencionado la consagración del científico, se sale del marco y versa inesperadamente en la ideología política con un artificio retórico que se asemeja al entimema aparente²⁵ y cuya conclusión sería : “La Alemania Grande, es la PAZ, no la Guerra” : “El entusiasmo de Alemania por su sabio no tiene límites : hoy el Gran Alemán no es el Príncipe de Bismarck, ni el mariscal Moltke, sino Roberto Koch.”

El aspecto evaluativo de la noticia biográfica puede manifestarse de dos modos : sea a partir de una norma objetivizada u objetivizable expresada en el texto, que el autor interpreta como pauta del “valor”, de la “honradez”, de la “generosidad”, del “saber”, etc., sea a partir de la fuente enunciadora, la cual deja en el texto las huellas de su sistema de creencias o de valores. En esta segunda modalidad se funda la dimensión axiológica del texto. Un mismo texto puede mezclar las dos modalidades ; es lo que ocurre con el retrato de Don Juan Mariano de Goyeneche, artífice de la paz firmada entre España y la República del Perú. Todo en el montaje de la noticia biográfica tiende a representar el personaje como parangón de virtudes cristianas. En primer lugar, se evidencia la bondad como criterio ético, por ser el biografiado un negociador de la paz en la vida pública. Pero, su comportamiento privado se ciñe a la misma regla ; ya que Goyeneche se dedicó a sanar sufrimientos y desgracias en la época del terremoto que destruyó Arequipa : “A pesar de los inmensos males que sufrió su familia en sus intereses, no atendió sino al inconsuelo y miseria en que quedaron otras muchas, para socorrerlas de todas maneras.” Tal abnegación conduce naturalmente a otra virtud correlativa que es la “humildad”. De hecho, Goyeneche renunció a cargos más prestigiosos por amor si no a la Patria, a su prójimo. El articulista aprecia en la conclusión de la noticia la trayectoria del insigne personaje hablando de “la **modesta**, pero **útil** carrera política del diplomático peruano.”

La coherencia ideológica de este retrato es perfecta al considerar al señor Goyeneche como producto de una educación cristiana y de claro abolengo español : “Descendiente de una antigua y noble familia española, oriunda de Navarra, ha heredado de ella una gran fortuna, la nobleza, piedad religiosa y honradez que distinguieron a sus antepasados.” Los estudios de Goyeneche fueron guiados por su tío paterno, obispo de Arequipa, tildado de “sabio y virtuoso prelado” ; al completar su formación en Madrid, Goyeneche se benefició con el acogimiento de otro religioso “virtuoso y sabio jesuita”. Desde entonces, sería sorprendente que el destino del biografiado contradijera tan respetable y recta formación. Este estará avezado distinguir lo bueno de lo malo, especialmente en la vida política, ya que “trabajó **constantemente** contra los abusos del poder militar”.

Las huellas de la subjetividad del enunciador operan del mismo modo para comunicar al lector una impresión negativa. En el mes de marzo de 1880, *La Ilustración...* se hace eco de leyes promulgadas o que entran en debate en la República francesa. Esto es el motivo con que se publican los retratos de Jules Ferry, introductor de las leyes de laicidad, y de Vidal Naquet, defensor del proyecto de Ley sobre el divorcio. Frente a las concepciones vigentes en España, más bien conservadora, ambas leyes despiertan temores. Los autores anónimos de la noticias, no evitan el enfoque desaprobador desde el cual se plantea la biografía de los retratados. A propósito de Jules Ferry, se recuerda el contexto polémico del debate, hablando de “la **ruidosa historia** de la ley”, cuyos efectos no pueden ser sino negativos, ya que van a mermar “la libertad de las congregaciones (religiosas) para dedicarse a la enseñanza superior”; incluso, se anticipa sobre tales efectos señalando la actitud de hostilidad del gobierno francés hacia las congregaciones, al promover éste una ley que “se traducirá por un **decreto de los más violentos**, cuya publicación en el *Moniteur Officiel* debe tener lugar de un momento a otro.” El instigador de semejante ley bien puede tener dotes intelectuales notables, las circunstancias en que se dio a conocer hacen de él un personaje, si no sospechoso, temible: “(conquistó) cierta notoriedad por haber figurado como **acusado** en un proceso político bajo el régimen imperial”.

La figura de Vidal Naquet, al pugnar por la ley sobre el divorcio, levanta las mismas reticencias de parte del enunciador. Pese a la prudencia oratoria del autor cuando escribe: “no nos toca hablar de la gravísima reforma que Mr Naquet trata de introducir en su país”, éste no vacila en mostrar lo que entraña dicha reforma en cuanto al orden social; llevar la opinión contraria puede ser legítimo, pero lo que lo es menos es asimilar el divorcio con una especie de frivolidad que hace las delicias del ámbito parisino. Mr. Naquet se convierte en ardiente campeón del sensacionalismo cuando da “conferencias que **excitan en alto grado** la curiosidad del público parisense, **tan ávido siempre de emociones**.” Así, se echa una luz negativa sobre la personalidad del diputado Naquet.

La intencionalidad argumentativa del retrato es tanto más identificable cuanto que se apoya en una o varias isotopías que facilitan su interpretación. Así, se da el caso en un largo artículo dedicado a una figura de la oposición republicana en tiempos de Isabel II, aquélla de Angel Fernández de los Ríos²⁶. En opinión del articulista, fue una época de turbios chanchullos políticos en la que la moral política se hundía a pique. La carrera de Fernández de los Ríos ofrece un contrapunto inédito. Tratándose de mostrar la firmeza en los principios, expresiones como “inaccesible a la lisonja”, “difícil de atraer con el engaño”, “modesto por naturaleza”, “servicial por la satisfacción que el ajeno bien le producía”, “intransigente en puntos de honor” retratan a un personaje no dispuesto a satisfacer ambiciones personales dejándose sobornar. De modo que la ausencia de condecoraciones opera esta vez como vector de dignidad: “ni (la cruz) de Cristo, ni la de la Concepción, ni la de Carlos III, ni aun la de María Victoria, llegó a colgarse del frac, que (de los Ríos) **tuvo siempre limpio de bisutería cortesana**.” Para fustigar el decaimiento de la moral política, el articulista señala la raya que no se saltará de los Ríos, “hombre no dispuesto a esas vergonzosas transacciones que tienen su verdadero nombre en la **apostasía**.” De los Ríos muere durante su exilio parisense, fiel a sus ideas, ardiente defensor de las ideas

republicanas y tenaz combatiente : “Hay dos clases de soldados : los que mueren en la lucha y los que participan de la victoria ; le ha tocado ser de los primeros, y ha caído en la brecha ; quizá de esta suerte sea mayor su gloria, pues pienso que aun parecen más grandes aquellos sacrificios que no alcanzan recompensa.” Todas las expresiones que solemos identificar como figuras tropológicas (metáforas, comparaciones, etc) participan de la constelación isotópica del retrato.

La interpretación de la intencionalidad argumentativa puede apoyarse en el efecto producido por el uso de ciertos nexos sintácticos, especialmente los adverbios de modalización. Al hablar de la fortuna amasada por un alcalde de Madrid, el articulista se propone rebatir los rumores contradictorios que circulan por la prensa de la Villa y Corte ; se trata pues de superar conjeturas — si Abascal ha muerto pobre o millonario —, avanzando otra hipótesis que confirme la apreciable fortuna del fallecido acumulada gracias a una labor incesante, fortuna por encima de cualquier sospecha dada la reconocida generosidad del personaje ; así se funda la absoluta respetabilidad del homenajeado :

Si es absurdo afirmar, con algún periódico, que el Sr Abascal ha muerto pobre, relativamente, es más absurdo todavía decir, con otros, que ha dejado cuarenta millones : la regular fortuna que le legó su padre, acrecentada con el dote de su esposa, constituye (según sus allegados), poco más o menos, el caudal que deja a su viuda, su heredera universal ; y seguramente el ex alcalde de Madrid hubiera reunido una gran fortuna (porque activo y trabajador, nunca abandonó sus negocios de obras públicas) sin la esplendidez inagotable que siempre tuvo en favor de sus correligionarios políticos. ²⁷

Terminaremos el examen del sistema evaluativo por unas rápidas reflexiones sobre efectos secundarios ²⁸ de la combinatoria descriptiva, debidos a un fenómeno de superdeterminación que está operando en el sistema del retrato : por ejemplo el recurso a la asimilación. Cuando faltan los medios expresivos para dar cuenta de la ejemplaridad de un personaje — y aun más cuando se trata de una persona desconocida — el articulista tiende a acudir a ciertos procedimientos retóricos ; entre los cuales el símil que viene a concretar el punto de perfección del rasgo, físico o moral, que se quiere evidenciar. Si la virtud cristiana es lo que caracteriza a Real de Azúa, puede ser más útil y rentable equiparar la biografía de Azúa con las figuras ideales de los Patriarcas de Israel ; en casos límites, lo descriptivo está respaldado por un discurso metadescriptivo.

En cuanto al valor axiológico del vocabulario es un fenómeno harto conocido para que sea útil insistir mucho. La selección léxica es determinante en la lectura que hacemos del retrato, lectura orientada por la finalidad evaluativa. El retrato, ya aludido, de la prisión de un escritor nihilista, se diferencia de los otros porque no proporciona ningún dato especialmente biográfico sobre dicho escritor. El retrato del joven corresponde al prototipo del agitador ; funciona como hipertexto válido para cualquier terrorista, enemigo del orden establecido. La visión negativa que inevitablemente se desprende del texto, tiene también su pizca de “terrorismo”. El patronímico que se suele utilizar en los retratos, ha sido sustituido por la palabra “nihilista” — tal vez recientemente acuñada —, que es hiperónimo de una serie más o menos directamente manifestada en el texto, con toda la graduación que abarca el campo de la oposición política desde la conspiración hasta la lucha armada : “conspiradores”,

“agitadores”, “terroristas” (porque cometan “atentados”). Los proyectos de la “**siniestra agrupación**” son evidentes y merecen el “máximo castigo”. La amplitud de sus medios de acción infunde un legítimo miedo, ya que esos revolucionarios tienen por objetivo la destrucción del estado y de la sociedad : lo que sugiere el sentido etimológico de “nihilista” ; son enemigos del régimen tsarista, pero no proponen nada ; de ahí, la equivalencia hecha por el autor entre “nihilismo” y “locura”. El escritor detenido tiene “una imaginación **extrañada**, defiende “**desdichadas ideas**”, de modo que es “justo” que el gobierno ruso ataje “la **furia revolucionaria**”. Por eso, consideramos el uso hiperónimo de “nihilista” como un recurso axiológico globalizador que tiende no a situar históricamente dicho fenómeno revolucionario, sino a producir los efectos de un revulsivo ideológico.

A modo de conclusión, diremos que el retrato es un texto predominantemente referencial ; pero, también constituye el lugar preferente de la puesta en escena de cierto tipo de “lectura”. El texto desarrolla un pantónimo (el político, el militar, el artista, etc) a partir de redes racionalizadas (taxinomia, topoi) ; produce una supersignificación, además de la información de primer grado, en relación con el saber y el placer del lector. La insistencia en las series paralelas, la hipertrofia de la enumeración, las expansiones de la asimilación comunican al texto su aspecto ilocutorio, o sea la capacidad de influir directamente en el lector. Raras veces, el retrato no está acompañado por huellas de modalización del enunciador ; de modo que lo estático se transforma en “reflejo”²⁹ de competencias a imitar (Probidez, Abnegación, Generosidad, etc.) Al apoderarse del retrato, el lector sale como presionado por la fuerza ilocutoria del texto, invitado al pacto de identificación o rechazo del modelo propuesto. Pero ¿qué es lo que propone el texto? Se podría avanzar que el retrato persigue un “sueño viejo” : el de entregarnos el enigma de la persona humana, más allá del ser y del parecer, de la transparencia y de la máscara. Nos comunica una dimensión del individuo en el tiempo y fuera del tiempo, esforzándose en desentrañar la unidad de su destino, es decir un Ideal Humano, un “mito” en el sentido en que lo entiende R. Barthes³⁰. Los valores defendidos a través de los retratos de *La Ilustración*, con el acceso a las honras y las riquezas, obedecen a una ideología más aristocrática que burguesa. Con ello, los autores de *La Ilustración Española y Americana*³¹ contribuyeron a establecer una norma, si no vivida, por lo menos soñada por la clase montante o sea una burguesía en busca de legitimación frente a la aristocracia.

NOTAS

1. Desde estas páginas, quisiera manifestar mi gratitud a los profesores D.H. Pageaux y Philippe Hamon por los consejos metodológicos que tan amablemente me facilitaron.
2. El parentesco entre la noticia biográfica de las enciclopedias y los retratos de *La Ilustración* es evidente. Sin embargo, no hemos podido comprobar que en ambos casos la autoría fuera la misma. Sólo nos consta, según informaciones encontradas en *La Encyclopédie Espasa Calpe*, que algunos colaboradores asiduos de *La Ilustración* contribuyeron de hecho en la redacción de obras de carácter enciclopédico. Tal fue el caso con Eusebio Martínez de Velasco encargado de la sección “Nuestros grabados” y “Libros

- recibidos” en la misma, desde 1870 hasta 1893. Fue él quien llevó toda la parte histórica de *Biblioteca Encyclopédica Popular Ilustrada*.
3. In Fontanier, *Les figures du discours*.
 4. *La Ilustración Española y Americana*, nº XXIII, 1880, p.139. Salvo mención contraria, de ahí en adelante, abreviamos *La Ilustración*.
 5. *La Ilustración*, nº XXXI, 1880, p. 107. Lo subrayado es nuestro ; lo usaremos para evidenciar los efectos pragmáticos del texto.
 6. *La Ilustración*, nº XLIII, 1890, p. 299.
 7. *La Ilustración*, nº XLIII, 1890, p. 299.
 8. *La Ilustración*, nº V, 1890, p. 74.
 9. *La Ilustración*, nº V, 1879, p. 83.
 10. A. Real de Azúa, *La Ilustración*, nº VII, 1890, p. 118.
 11. *Rhétorique générale*, Groupe MU, Paris, Larousse, 1970.
 12. *La Ilustración*, nº XI, 1890, p. 179.
 13. *La Ilustración*, nº VIII, 1890, p. 123.
 14. Casto Plasencia, in *La Ilustración*, nº XX, 1890, p. 331.
 15. El efecto descriptivo se apoya en dos series hiperónimicas : a) serie hiperónimica de “funerales” : “fúnebre lecho”, “coronas de flores”, “férreo”, “crespón de luto”, “capilla ardiente”, “conducción del cadáver”, “cementerio”, “el finado”, “carro fúnebre”, “responso”, “sepultura”, “mausoleo”. b) serie hiperónimica de “gratitud” : “cariñosos amigos”, “ofrendas de amistad, y de gratitud y de admiración”, “homenaje de respeto, “protector y noble amigo del artista”. in *La Ilustración*, art. cit.
 16. !Así es como los autores del artículo “Les biographies de Paris Match” explican el papel de los desarrollos secundarios en el relato ; traen una información que puede convertirse en lo esencial del argumento aparente. El relato establece entonces una confusión entre la consecuencia (organización ordenada de oraciones según un determinismo causal) y la consecución (efecto buscado sobre el lector manipulado por un relato cuyos pormenores están conocidos de antemano por su autor). Los autores del citado texto sacan las conclusiones siguientes : “Si le narrateur court le risque d’insérer entre les actions des développements subsidaires, indiciens ou descriptifs, son discours a tout fait de finaliser ces informations latérales.” in *Communications*, Paris , Seuil, 1970, nº 16, p. 122. Si no se observa una serie hiperónimica stricto sensu, el campo léxico del “talento” reúne las expresiones siguientes : “el ilustre artista”, “el templo del arte, “el gran artista”, “la pérdida del maestro”, “sublimes concepciones de su genio”, “sus primorosas pinceladas”.
 17. *La Ilustración*, nº XI, 1890, p. 179.
 18. *Idem*.
 19. *La Ilustración*, nº VII, 1890, p. 118.
 20. *La Ilustración*, nº XVI, 1879, p. 283.
 21. *La Ilustración*, nº XXXIII, 1880, p. 139.
 22. Siendo también el biógrafo un predicador, no es excepcional verlo usar los recursos del ritmo, centrar la atención del lector en la forma misma del mensaje, buscando con esto una fórmula que fije lo biográfico en lo instantáneo. Cuando la finalidad del mensaje estriba en el elogio del fallecido, la prosa tiende a imitar la plasticidad del yacente : “fue colocado el yerto cadáver en fúnebre lecho” (en poética, hablaríamos de motivación del signo). En otro lugar, el efecto mimético tiende a señalar la elocuencia del orador parlamentario que había sido Juan Navarro Reverter (ritmo binario de los sintagmas, asonancia, prótasis ritmada por las formas esdrújulas, apódosis sostenida por las formas agudas : “Su cálida palabra, su sólida argumentación, su frase irónica, viva y siempre oportuna, la tiene justamente acreditado de orador notabilísimo verdadero galardón de nuestro Parlamento.” *La Ilustración* , nº XXI, 8 de junio de 1913, p. 359).
 23. *La Ilustración*, nº III, 1879, p. 43.
 24. Subrayamos las huellas de la subjetividad del discurso, organizadoras del retrato y sus expansiones.
 25. Aristóteles habla en el libro II de su *Retórica* de los entimemas aparentes , carentes de valor lógico, pero que no son exentos de efectos en el discurso. El establece una distinción entre los efectos del signo y los del silogismo (in *Rhétorique*, Livre de poche, 1991, p. 286). Ahora bien, en el caso presente, mientras el recuerdo de la invasión de Francia por los prusianos, no está alejado, el elogio de Koch concluye con una condena implícita del militarismo alemán. Ya establecida poco antes la analogía entre Koch y un soldado, el lector está fundado en adoptar el siguiente razonamiento :
 - a) Roberto Koch es digno de elogios, porque lucha contra la enfermedad.
 - b) Bismarck y Moltke no merecen elogios porque no luchan contra la enfermedad.
 26. *La Ilustración*, nº XXIV, junio 1880, p. 426-427.
 27. *La Ilustración*, nº VIII, 1890, p. 123.
 28. Decimos “segundario” por haber adoptado un esquema jerarquizado o arborescente en el análisis del retrato ; distinguimos los efectos que están directamente manifestados en el

- texto, de los efectos implícitos debidos a una superdeterminación dentro del sistema de significación.
29. P. Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981 : “La description réembraye le lecteur sur sa propre histoire personnelle, celle de son apprentissage du “vocabulaire” d'une part, et celle de son expérience (savoir encyclopédique des choses), d'autre part.” p. 264. Podríamos añadir también la de su ética.
30. Véase R. Barthes : “La bourgeoisie ne cesse d'absorber dans son idéologie toute une humanité qui n'a point son statut profond, et qui ne peut le vivre que dans l'imaginaire.”, p. 228, in *Mythologies*, Paris, 1970, Points Seuil.
31. Véase la pertinente observación de J.C. Mainer, en las primeras páginas de *La edad de plata*, que nos obliga a reconocer el profundo olvido en que han caído muchas de las figuras estudiadas en los retratos, debidos a los “caciques de la cultura” : “Nada o muy poco le dirán al lector de hoy aquellos nombres de la Restauración, caciques de la cultura como otros lo fueron de sus distritos rurales, porque precisamente una de las victorias de la promoción de Baroja fue extender una capa de olvido inmisericorde sobre aquellos contemporáneos envejecidos”, in *La edad de plata* (1902-1939), Madrid, 1981, Ediciones Cátedra, p. 21.

Denis Rodrigues

ESCRITURA DE LA ALTERIDAD EN LAS MURMURACIONES EUROPEAS DE DON EMILIO CASTELAR. *LA ILUSTRACIÓN ARTÍSTICA* (1898)

Entre el 14 de enero y el 13 de diciembre 1898, Emilio Castelar escribe en *La Ilustración Artística* una serie de artículos que intitula *Murmuraciones europeas*¹.

El autor dista mucho de ser un desconocido. Nace en Cádiz el 8 de septiembre de 1832 y en 1858 es profesor de historia en la universidad de Madrid. Expresa su oposición al gobierno de Isabel II en el periódico antidinástico *La Democracia* que funda y dirige a partir de 1864 y que le cuesta su cátedra. Condenado a muerte, se encuentra en París entre 1865 y 1868. Es el advenimiento de la República el que le permite regresar a Madrid donde ocupa los cargos más altos : Ministro de Asuntos Exteriores, Presidente de las Cortes, Jefe del Gobierno... Después de abandonar el poder, se dedica a sus trabajos de historiador y colabora con algunos periódicos.

Cuando escribe las *Murmuraciones...* ya es viejo (firma el último artículo seis meses antes de morir el 25 de mayo de 1899 en San Pedro del Pinatar, Murcia) pero la vejez no ha disminuido la bien conocida facundia del que la crítica considera como el mayor orador del siglo XIX español².

Sin embargo, desde los primeros artículos, el lector tiene motivos para estar decepcionado : las *Murmuraciones...*, salvo en contadas ocasiones, casi no se refieren a Europa, a pesar del contrato que liga Castelar a la revista y que recuerda en el nº 856³. A partir del cuarto artículo⁴ casi abandona su intención inicial y dirige sus miradas hacia el Ultramar, hacia Cuba y los Estados Unidos. No se refiere a Europa sino para aludir a Francia y al *Affaire Dreyfus*, a Inglaterra en conflicto con Francia en África y a Alemania donde Bismarck acaba de morir.

Esta colaboración con *La Ilustración Artística* se constituye de 24 artículos cuyos elementos yuxtapuestos contribuyen a dibujar una imagen del Otro, de lo no-hispánico que informa al lector sobre su tiempo a la par que revela la sensibilidad del autor y los medios a los que recurre para convencer o emocionar, para provocar indignación, ira o respeto.

Una veintena de artículos publicados en menos de un año podía hacer difícil e incluso poco convincente una aproximación imagológica ya que, como lo señala D.H. Pageaux, “semejante estudio implica una diacronía suficientemente amplia y detallada para afirmar la pertinencia de algunas hipótesis de lectura y de algunas esquematizaciones”⁵. Sin embargo la descripción de la imagen del Otro evoluciona tanto a lo largo de los doce meses durante los cuales Castelar observa el mundo que no me pareció arriesgado emprender una investigación que se basara en los métodos y objetivos de la imagología literaria.

Para no sobrecargar esta comunicación con ejemplos múltiples, sólo se tratará de los dos casos más significativos — Francia y Estados Unidos — que son buenas pruebas de la técnica de representación del Otro por Castelar, de la evolución de sus comentarios y de las cuestiones que acarrea, por contraste, la imagología literaria : ¿no es la imagen del Otro un buen revelador de la psicología del descriptor?, ¿cómo aparece la España del año 1898 a través de la mirada que Emilio Castelar echa al extranjero?, ¿qué imagen da de sí mismo, de su sensibilidad al fin de su vida ?

Las respuestas a estas preguntas deben favorecer una mejor comprensión de los mecanismos de representación del Otro en una revista que, a todas luces, no censuró nunca los artículos de Don Emilio.

I. Imagen de los Estados Unidos

Antes de entrar en la explicación detenida de los elementos constitutivos de esta imagen que Castelar va construyendo a lo largo de sus artículos, es preciso recordar, brevemente, el contexto histórico del año 1898, importantísimo para el porvenir de España.

El 15 de febrero de 1898, después de tres años de disturbios, el acorazado Maine vuela en la bahía de La Habana : 264 marineros resultan muertos, otros 59 heridos. A raíz de este acontecimiento, los Estados Unidos acusan España de lo que consideran como un atentado y se aprovechan de él para vilipendiar el belicismo español y asediar España diplomáticamente. Con toda evidencia, buscan un pretexto para abrir hostilidades de las que piensan que pondrían fin a la presencia española en la isla.

En 11 de abril, al crisis se agudiza. Ante el rechazo español de regatear la isla, el Presidente de los Estados Unidos, Mac Kinley, considera que ya no se puede negociar y pide al Congreso permiso para tomar cuantas medidas permitan poner un fin definitivo a las hostilidades entre España y los Estados Unidos. Mac Kinley obtiene así lo que él mismo deseaba : un conflicto armado que va a llevar en nombre de la defensa de los intereses estadounidenses en Cuba, siguiendo así a los iniciadores famosos del imperialismo americano, Grant, Jackson y sobre todo Monroe.

A pesar de esfuerzos numerosos y verdaderos por parte de España para evitar la guerra, el conflicto estalla el 20 de abril de 1898. El 26 de mayo, el bloqueo de Cuba es total. Muy pronto los americanos benefician de su superioridad militar y el 1 de julio, los soldados yankees se acercan a Santiago. Dos días después, prenden al almirante Cervera después de destruir su escuadra.

Tres semanas más tarde, el 26 de julio, los americanos pueden imponer sus condiciones de paz. España tiene que abandonar la soberanía de Cuba, pagar indemnizaciones y aceptar, como garantía, la presencia de la flota americana en Manila. Es el fin del imperio colonial español.

El 11 de agosto, Jules Cambon, mediador francés de los dos beligerantes tiene permiso para firmar un documento en el que España admite las condiciones del vencedor. Una conferencia hispano-americana se abre el 1 de octubre y termina el 10 de diciembre con la firma del Tratado de París.

Es aquel período, doloroso para España, el que Castelar comenta cada quince días en *La Ilustración Artística*. La imagen de los Estados Unidos que va construyendo sigue la dramatización de elementos inspirados por el asombro, la amargura y un profundo sentimiento de injusticia.

1.1. Una americanofobia evolutiva y selectiva

Como no quiere echar leña al fuego, Castelar adopta primero una actitud de prudencia. ¿Teme la superioridad militar americana? En todo caso, no vacila en fustigar a los que quieren aprovechar la oportunidad para avivar el fuego que restalla en cada rincón de la isla, por sus tomas de posición o su comportamiento.

Por eso es por lo que condena la renuncia del embajador de España en los Estados Unidos, Dupuy de Lome : “Su renuncia (...) parece un combustible más echado al inmenso brasero donde se alimentan las discordias entre dos pueblos nacidos para fraternizar”.⁶

Sin embargo, Castelar no olvida los motivos de la renuncia de Dupuy de Lome : una carta suya dirigida a Canalejas, que fue interceptada y en la que el embajador acusaba a Mac Kinley de doble juego, comportamiento que Castelar califica de “burdo maquiavelismo”.⁷ Esta acusación se puede considerar como la primera etapa de la actitud cada vez más agresiva de Castelar para con los Estados Unidos. Pero este contratiempo no le aparta de su objetividad inicial y su voluntad de no servir los propósitos de uno u otro bando. No está conforme, por ejemplo, con la ligereza de Dupuy de Lome, el que como buen diplomático, debía saber que su correspondencia podía ser interceptada.

Tampoco es la voladura del Maine propiamente dicha la que hará salir a Castelar de quicio. Aquí, otra vez, no abandona su voluntad de contemporizar, yendo hasta explicar con detalles cómo los Españoles fueron a socorrer a los marineros del acorazado : “una enorme desgracia en la cual han procedido los nuestros, los Españoles, con su caridad ardorosa y su heroísmo legendario, socorriendo a los infelices que aun permitían socorro”⁸. Además de aprovechar la oportunidad para mostar una España generosa, Castelar confirma las buenas intenciones de su país : “Ni una sombra de sospecha puede caber a nadie respecto de nuestra lealtad”⁹. Son las reacciones americanas después de la voladura las que Castelar, indignado, analiza y que desencadenan una americanofobia cada vez más evidente.

Primero, echa la culpa a la prensa americana : “No conozco en el mundo calamidad semejante a la prensa diaria sajona en América”¹⁰, y hasta da clases de periodismo a los no respetan la deontología.

¿Qué culpa les echa? Esencialmente de utilizar procedimientos poco recomendables para obtener de los entrevistados lo que, probablemente, no hubieran dicho en condiciones normales. Es una condena explícita de la aparición de seudo-periodistas que empiezan a ocupar las salas de redacción : “Hoy escribe todo el mundo menos los periodistas en un periódico”¹¹. Luego, las acusaciones de Castelar se hacen más virulentas. El segundo blanco es otra gran institución americana : el ejército. Lo considera incompetente y mal dirigido, como si quisiera tranquilizarse demostrando que el adversario no podría defenderse : “Todo el mundo sabe lo mal dirigidas que están las escuadras yankees... Todo el mundo sabe la composición abigarrada de sus tripulaciones...”¹².

Otros ejemplos podrían confirmar este juicio negativo sobre una institución constituida de “soldados atraídos por el dinero”¹³ y de la que Castelar quiere convencerse de que no puede ganar guerra alguna.

La desvalorización de la capacidad de respuesta del ejército americano, que refleja la imagen de una nación debilitada, se basa también en el análisis de los diferentes discursos del Presidente Mac Kinley cuyas palabras no dan prueba, según Castelar, de un apego sincero a la paz sino del peso de las circunstancias que le obligan a pronunciarlas.

¿Presidente Castelar el desastre? ¿quiere convencerse de que semejante ejército no estaría dispuesto en caso de agravación del conflicto? Su actitud prudente después de la voladura del Maine o después de la renuncia de Dupuy de Lome, su intención evidente de tranquilizar a sus lectores parecen indicar lo contrario, como las palabras americanófilas y a menudo demagógicas que se encuentran aquí o allí, que alaban la contribución eficaz de los Estados Unidos al progreso técnico y que Castelar resume recurriendo a una fórmula enfática : “es el poema épico de la industria contemporánea”¹⁴.

La imagen de los Estados Unidos que va constituyéndose parece, pues, dictada por el interés particular, patriótico o por el miedo. Los ataques contra la prensa y el ejército son la primera prueba de una americanofobia naciente. Después, la prudencia inicial de Castelar desaparece por completo y sus artículos se hacen cada vez más violentos. La próxima víctima es el Presidente Mac Kinley.

A partir del artículo del 19 de febrero, la hostilidad de Castelar contra el Presidente americano es evidente. Dice que hace declaraciones “desvergonzadísimas (...) temerarias e infundadas”¹⁵. Unas semanas más tarde, Mac Kinley es “nuestro implacable y cruel enemigo”¹⁶. Pero es en el artículo del 2 de mayo, tres semanas antes del bloqueo de Cuba en el que Castelar profiere las acusaciones más insultantes contra el Presidente americano convertido en pocas semanas en un “desmentido y criminal presidente”, un “liliputiense tirano en sus babilónicos ensueños” o un Presidente “cuyos intentos son (...) descabellados”¹⁷. Castelar lo condena todo : la personalidad, el comportamiento, las intenciones.

Esta nueva pieza del puzzle lleva consigo también los estigmas de la desvalorización que conduce poco a poco al rechazo. Es entre mayo y junio de 1898 cuando se observa una ampliación de las críticas de Castelar. Ahora, ninguna institución americana se salva de su pluma colérica : el Senado y el Congreso son “dos manicomios”¹⁸. El Presidente del Senado sería un “filibustero impenitente”¹⁹, el del Congreso “el sesudo Reed”²⁰. Y la bandera nacional tampoco se salva de la vindicta americanofoba de Castelar quien habla de “la infame y odiosa bandera estrellada”²¹.

La próxima víctima de la furia de Castelar es la clase política y particularmente el Partido Republicano. A todos, les juzga culpables de una regresión sin precedente en la historia. Se comprueba una voluntad evidente de provocar, de sensibilizar al lector. Para ello, Castelar opera desplazamientos lexicales fáciles y ofrece a partir del nº854 (2 de mayo) los elementos de un verdadero bestiario : “Ya los Republicanos aquéllos a quienes creíamos como dioses predilectos del hombre y ornato permanente del planeta, se han convertido en algo así como los tigres de las selvas o como los cocodrilos y los tiburones de las

aguas”²². Los Estados Unidos son unas veces “tiburones”, “aves carníceras”, “hienas”²³, otras veces “fieras”, “caimanes”²⁴, e incluso “águilas rapaces”²⁵ o “castores”²⁶...

Al yuxtaponer metáforas animales que evocan la rapacidad, la fuerza o la astucia, Castelar no sólo se contenta con animalizar al adversario, también contribuye a dar de los americanos la imagen de un pueblo de predadores.

Luego, la americanofobia toma un cariz racista. Después de encontrar en el reino animal unos elementos fáciles de comparación, Castelar se pone a considerar que la vuelta a la primitividad no es nada más que la manifestación de la inferioridad del pueblo americano, un pueblo que, tarde o temprano, transmitirá a su descendencia los estigmas de la degeneración : “Los descendientes de la gran emigración puritana por tales cimas han caído, hasta confundirse con las especies inferiores, que serán ascendientes de una raza degeneradísima, la cual se podrá confundir con los tigres, si fuertes ; con los monos, si débiles ; pero no con los hombres, pues nunca merecerá, desde hoy en adelante, pertenecer a la especie humana”²⁷.

El lector anda equivocado si cree que se trata de la estocada porque Castelar confirma después esta orientación racista al comprobar con asombro que este pueblo “por la guerra y la conquista cayó más abajo de las especies inferiores”²⁸, pero sobre todo mostrando que no es el efecto de una ira excesiva : “Nosotros (...) nos hallamos serenos, con la serenidad del justo, que no tiene un remordimiento en su conciencia, ni una sombra en su vida”²⁹.

Y como si la animalización o la orientación racista no bastaran, Castelar diaboliza al adversario, mediante una dialéctica maniquea muy eficaz : “El genio español que las descubrió [las tierras], que las bautizó, que las civilizó, parece como un Dios creador, animándolas de igual manera que animó los primeros astros el Dios bíblico ; mientras el genio yankee animándolas e incendiándolas, ahora, parece un genio exterminador vomitado por el infierno sobre la tierra para tormento de nuestra especie y baldón de nuestra historia”³⁰.

Castelar no va más allá pero ¿lo podía? A lo largo de los meses, le hemos visto construir una imagen de los Estados Unidos que es la antítesis de la imagen anterior metódicamente destruida en cada nuevo artículo. No son los escasos homenajes a los fundadores o a los pioneros los que permiten matizar este cuadro. Para él, en cambio, todo es pretexto para confirmar su americanofobia, incluso los acontecimientos que no tienen relación directa con la crisis cubana. Por ejemplo cuando muere Manuel Tamayo y Baus, Castelar recuerda que este escritor estaba mal en la España de su tiempo pero añade que España no es responsable de la situación : “España no fue infeliz sino ahora, cuando le han pedido cuentas, por medio brutal, quienes no tenían derecho a pedírselas y debieran su vida en parte a nuestra colosal grandeza”³¹. En otro artículo, Castelar utiliza el discurso del Primer Ministro inglés Salisbury. Adhiere a sus argumentos humanistas y pacifistas pero se reserva el juicio acerca de su posible aplicación porque recuerda semejantes declaraciones hechas por los americanos, quienes, en la primera ocasión, optaron por las vías más radicales de la lucha armada.

Circunspecto, desconfiado, Castelar completa y confirma así su americanofobia. Su prudencia con respecto a otros asuntos de aquel año revela que entiende, aunque lo echa de

menos, lo paradójico de la historia. La crisis cubana desencadenó una reacción americana que no esperaba y que contribuye a borrar la imagen anterior de una nación civilizadora.

1.2. Motivos de una fobia

A pesar de la escasa diacronía de la que disponemos para poner de relieve la evolución crítica de Castelar durante la crisis cubana, su americanofobia es patente e incontestable. Dos motivos mayores la justifican : su opinión sobre el papel de España en lo que no vacila en llamar “la invención de América por los mágicos esfuerzos de España”³² y en lo que pensaba anteriormente de los Estados Unidos.

Con respecto a España, adopta un comportamiento a la vez paternalista y patriótico para condenar la ingratitud americana : “Después de haber nosotros contribuido en primer término a fundar la República sajona y a componer los Estados Unidos, quieren estos terribles sajones expulsar a la gente hispánica, no sólo del Nuevo Mundo, nuestra creación, de todo el mundo, a quien hemos servido con nuestras invenciones y descubrimientos”³³.

Según Castelar, los americanos son culpables de intenciones parricidas. Recuerda que las Antillas, en el centro del conflicto, no habrían podido ser lo que son sin España : “Basta recordar lo que todos estos archipiélagos eran al descubrirlos España en el siglo XV y lo que son ahora, después que España las civilizara : pobres bohíos entonces, no hermosas ciudades como ahora”³⁴.

Además de la ingratitud para con la obra creadora y civilizadora de España, la americanofobia de Castelar se alimenta de la incomprendión, del asombro, de la cólera que le inspira la paradoja de una nación americana belicosa, imperialista e injusta, sin relación con la imagen anterior de un pueblo ingenioso, imaginativo, con gran fuerza de trabajo y dispuesto a declararse en guerra para conquistar o hacer respetar la libertad. A lo largo de los acontecimientos del año 1898, la primera imagen se desmorona a medida que crecen la estupefacción, la amargura o el desencanto de Castelar como lo muestra este trozo del artículo del 25 de mayo : “No creyéramos nunca en tamaña maldad de la inmensa República. Estamos viendo y no lo creemos aun. Todos cuantos pugnamos por el progreso, creímos destinada en providenciales designios a preparar los días en que las naciones se juntaran bajo una conferencia progresiva y diriman sus contienda por un pacífico arbitraje”³⁵.

Estupefacción que Castelar confirma unas semanas más tarde cuando, terminada la guerra militar, los beligerantes ya han entablado las negociaciones : “El pueblo a quien creímos arquetipo de una sociedad trabajadora, se ha convertido en pueblo de conquistadores”³⁶.

Amargura ante una paradoja, amargura también, sin duda, ante la obligación de comprobar que uno mismo se ha equivocado.

Cuando se yuxtaponen los diferentes elementos que constituyen la nueva imagen de los Estados Unidos, nos damos cuenta de que es en el terreno de las instituciones en donde se desarrolla la americanofobia de Castelar. Primero se trata de la prensa, de la Presidencia de los Estados Unidos, del ejército, luego de las dos cámaras y por fin de la clase política con

una severidad particular para con el Partido Republicano. En la progresión de la opinión de Castelar, se observan primero una gran prudencia y un deseo evidente de objetividad, antes de la ira que desencadena la violenta reacción xenófoba, la orientación racista y la diabolización.

Pero el pueblo americano se salva siempre de estos ataques y hasta es objeto de una americanofilia agradecida. La americanofobia de Castelar no sólo es evolutiva, también es selectiva pero el observador puede pensar, respecto a la ampliación progresiva de sus críticas, que tarde o temprano, el pueblo, el pueblo mismo habría sido víctima de ellas, en caso de extensión o de agravación del conflicto. ¿Cómo habría reaccionado Castelar si los buques americanos, como estaba previsto, hubieran alcanzado las costas españolas ?

II. Imagen de Francia

La importancia cuantitativa de Francia en las *Murmuraciones...* no tiene nada comparable con la de los Estados Unidos. Sin embargo es interante desde un punto de vista imagológico porque permite poner de manifiesto una imagen que no se basa en la desvalorización. Hasta se puede decir que por lo que a Francia se refiere, estamos en presencia de un ejemplo contrario. Pero la francofilia de Castelar no se presenta de manera tan mecánica o maniquea como su americanofobia aunque también se trata de una reacción protectora, de una imagen que se define, se estructura con respecto a la evolución de los acontecimientos del año 1898. Pero la actitud de Castelar es diferente porque lo que pasa en la Francia de aquel año no tiene relación directa con España y que puede criticarlo más imparcialmente.

El año 1898 es, en Francia, tan convulsivo como en España. En la introducción de *La République Radicale, 1898-1914*³⁷, M. Rebérioux recuerda los acontecimientos más importantes : subida del movimiento obrero, expansión colonial, fortalecimiento de la alianza franco-rusa. Pero “es en torno a *l’Affaire* con mayúscula y sin más predicado, en torno al que se organizan a la vez un debate de excepcional intensidad, de excepcional duración también y el porvenir de la República”³⁸.

L’Affaire es, por supuesto, *L’Affaire Dreyfus*, un asunto que ocupa la primera página de los periódicos desde la publicación del *J'accuse* de Emilio Zola en el diario *L'Aurore*, una toma de posición de la que Jules Guesde dice que es “el acto revolucionario mayor de siglo”³⁹, pero que a Zola le cuesta un año de cárcel.

¿Cómo se presenta *L’Affaire* en 1898? Desde el 21 de febrero de 1895, Dreyfus expía una condena perpetua en la Isla del Diablo. La “bomba” Zola desperta *L’Affaire* pero paradójicamente acarrea efectos contrarios : Zola es condenado, el General Pellieux evoca una pieza secreta que acusa aun más a Dreyfus y Cavaignac hace públicas tres piezas sacadas del informe del Estado Mayor. A pesar de Zola, a pesar de las acciones cada vez más determinadas de unos partidarios convencidos de que se trata de un fallo judicial, los “revisionistas” pierden terreno. Pero el discurso inhábil de Cavaignac tiene un efecto inesperado : el 31 de agosto de 1898, el verdadero culpable, el colonel Henry, confiesa el crimen y se suicida. Se espera una revisión inminente pero los ministros de Guerra renuncian el uno tras el otro y los magistrados de más alto rango del Tribunal Supremo procuran impedir la revisión...

Entre los acontecimientos que agitan Francia en 1898, Castelar se interesa por este *Affaire* y la inestabilidad ministerial que le acompaña, no evade el conflicto franco-británico en África pero hace poco caso de las luchas obreras (quizás porque representen la subida del socialismo que condena) o del fortalecimiento de la alianza franco-rusa (quizás a causa de la escasa simpatía que le inspira el Zar a quien nombra el “déspota de nacimiento”⁴⁰).

Cualquiera que sea esta selección, los comentarios de Emilio Castelar dan prueba de una francofilia evidente sin relación con la Francia de 1898.

2.1. Castelar, ¿“antidreyfusard”?

A principios de aquel año, Castelar, pacifista, está inquieto. Se pregunta qué se puede esperar de la resurgencia de belicismo alemán o de las manifestaciones guerreras que agitan al mundo.

Por eso es por lo que *L’Affaire Dreyfus* le interesa muy poco : “Pequeña cosa delante de sucesos tan enormes”⁴¹. Es preciso decir que en aquella fecha (6 de enero), el periódico *L’Aurore* no ha publicado todavía el artículo de Zola y que nada permite afirmar la inocencia de Dreyfus. Castelar no da la razón a ninguna de las dos partes que en Francia se oponen al respecto y se refiere, muy irónicamente, a una costumbre francesa que se remonta a la guerra de 1870 según la cual los franceses siempre se imaginan rodeados de traidores : “Yo conozco la facilidad con que los franceses creían en las traiciones durante la guerra franco-prusiana y en su hábito de imaginar traidores a las gentes más inofensivas”⁴².

En todo caso, el ambiente de *espionnage* que reina en aquel año — confirmado por la historiografía⁴³ — parece confirmar el punto de vista de Castelar. Pero, sobre todo, si adopta una actitud distante en *L’Affaire Dreyfus* es porque las instituciones y particularmente la institución militar le han inspirado siempre el más profundo respeto. Su legalismo sincero le lleva, al principio, hacia un antidreyfusismo simplista que se basa en una convicción que no tardará en corregir : la infalibilidad de la justicia militar : “No puedo creer que todo un Ministerio de la Guerra, todo un tribunal militar bien asesorado, el Gobernador de París, tan respetable y tan veraz, hayan recluido en mazmorras a un inocente sin mácula tan sólo porque perteneciera en sus creencias a la religión israelita”⁴⁴. Este punto de vista es también el de Jaurès, por otros motivos, antes de que él también corrija su juicio.

Se vuelve a encontrar esta prudencia, este deseo de no comprometerse más en los comentarios del artículo del 21 de enero, publicado ocho días después de *J’Accuse* Castelar compara a Zola y Voltaire. Según él, la diferencia entre los dos hombres está en la índole de las causas que defienden. Castelar dice que Zola defiende a una persona mientras que Voltaire defendía una causa universal : la causa del libre pensamiento. Dicho de otro modo, la índole de la causa que Zola defiende no permite hacer de él el Voltaire del siglo XIX. La aparición del escritor en *L’Affaire Dreyfus* nada modifica la imagen de la Francia de las Luces de la que Castelar conserva el recuerdo. No la embellece pero tampoco la degrada porque Castelar estima a Zola y condena la hostilidad de la que es víctima : “Zola injustamente tratado así por la pasión allí difusa, defiende su causa con grandísima entereza y muestra tener, no sólo un gran talento innegable, cualesquiera que sean sus errores, un gran valor cívico, cualesquiera que sean sus móviles”⁴⁵.

A pesar de esta prueba de simpatía, Castelar mantiene una actitud neutral y muestra así que *L'Affaire* no le interesa sobremanera. Sólo será cuando *L'Affaire* amenace a la Francia que admira, ilustrada y republicana, cuando se comprometa más.

2.2. Castelar ¿“dreyfusard”?

A pesar de esta prudencia, Castelar observa una Francia amenazada en la que *L'Affaire Dreyfus* favorece la resurgencia de los dos bloques, militar y clerical, que aprovechan la oportunidad para tratar de desestabilizar la República.

El republicano Castelar les condena terminantemente. Primero, las fuerzas más reaccionarias del ejército : “Tan semejantes por su índole, por sus conjuraciones, por sus tumultos, por su enemistad con todos los derechos, por su amistad con todos los despotismos, a los pretorianos de Marco Antonio” ; luego, el partido teocrático : “No conozco tierra donde las sectas ultramontanas alcancen la fuerza que gozan hoy tales elementos reaccionarios en Francia”⁴⁶.

Aunque permanece muy discreto sobre la posible inocencia de Dreyfus, Castelar revela aquí en qué bando se sitúa. Sin embargo, nada, en las *Murmuraciones*... permite afirmar que de la noche a la mañana Castelar se ha hecho *dreyfusard*. La inocencia o la culpabilidad del condenado no determinan su juicio. Quiere tener una visión panorámica para poder observar sin comprometerse una Francia políticamente inestable, cuyo gobierno sería “un comicio sin orientación” y su Parlamento “una cámara sin mayoría posible” compuesta de “partidos de aluvión fortuita combatiéndose y anulándose mutuamente”⁴⁷ en torno a un *Affaire* que, en diciembre, le parece más enredada que en enero y que el ambiente de *espionnite* hace más oscuro : “No hay madeja más enredada, ni rompecabezas más fastidioso en todo el mundo (...). Pero nada podemos afirmar porque todo yace allí en el más profundo secreto”⁴⁸.

Pero lo que Castelar lamenta sobre todo es la teatralización del *Affaire* merced a la cual el público puede asistir a escenas cómicas “en que aparecen damas con rebozo y velo como en cualquier comedia nuestra de capa y espada”⁴⁹. Piensa que el único mérito del *Affaire* es de obligar a los políticos a que definan precisamente su posición y revelen así su orientación política verdadera. Utiliza el discurso imprudente de Cavaignac⁵⁰ para mostrar que este político paradójicamente socialista y radical a la vez es sobre todo un reaccionario : “Cavaignac revela otra contradicción no menos original en su política, un apego muy grande a las ideas radicales y un apego todavía mayor a dogma tan reaccionario y tan falso como la infalibilidad pontificia del ejército francés”⁵¹, infalibilidad a la que, sin embargo, lo hemos visto⁵², el mismo Castelar creyó pero que ahora rechaza terminantemente : “A nadie se le ha podido ocurrir que un simple consejo de guerra posea el don divino de la infalibilidad”⁵³. Castelar cambia súbitamente de opinión y este cambio nos permite poner de relieve el peso de las circunstancias en la elaboración progresiva de la imagen del Otro.

Según esta imagen Francia aparece como un país ingobernable, aficionado al secreto, un país que sufre de *espionnite*, que se ridiculiza a los ojos del mundo a causa de un asunto a la vez político, militar y judicial inextricable y que favorece los extremos y la compromisión de un escritor de quien Castelar dice que no es un segundo Voltaire. Sin embargo, estos elementos negativos no permiten hablar de francofobia. Al contrario, las

críticas de Castelar son tan severas porque es francófilo. No le gusta del todo lo que pasa allí y que arriesga con ocultar la verdadera Francia, la de las Luces y de la República.

2.3. La Francia de Castelar

A pesar del *Affaire Dreyfus* y de todo lo que piensa de la Francia de aquel entonces, Castelar sigue siendo francófilo como lo muestra esta declaración : “Los asuntos franceses tienen un privilegio de que no gozan los demás asuntos europeos, el privilegio de interesar por igual a todos los pueblos cultos”⁵⁴. Es que Castelar se acuerda de otra Francia. Las múltiples referencias a la Revolución de 1789, por lo demás, sirven para corregir la imagen negativa de la Francia de 1898. Para él, la verdadera Francia es la de la noche del 4 de agosto : “cuando vino la libertad al mundo. Noche tan beatificada y bendecida como aquella en que vino el Redentor. Libertad de pensamiento y de conciencia, inaugurada sobre nuestro continente por su inspirado concilio democrático, por su primera asamblea soberana, uno de los mayores ornatos del planeta y uno de los mayores tumbres del tiempo...”⁵⁵.

Hay, pues, una diferencia significativa entre la Francia de 1789 y la de 1898. Castelar ve en la primera una Francia mítica, y en la segunda una Francia que se entrega a querellas indignas, componiendo la una y la otra un díptico explosivo constituido de elementos que oponen el noble combate para la libertad de conciencia y su contrario, el obscurantismo militar y religioso al servicio de una causa inconfesable.

En *L’Affaire Dreyfus*, Castelar no reconoce la Francia de los grandes principios de 1789 pero tampoco reconoce este pueblo “trabajador y económico (...) aquel gran pueblo (...) aquella ilustre sociedad”⁵⁶ cuyas inclinaciones actuales hacia la teatralización de la vida pública arriesgan con hacer peligrar las adquisiciones históricas.

La francofilia de Castelar no sólo aparece en las referencias frecuentes a la Francia de las Luces o de la Revolución. También se encuentra en los comentarios de las informaciones sobre el conflicto franco-británico en África : “Repúgnanme con repugnancia invencible las amenazas a Francia, encubiertas por una cortesía verdaderamente patricia en la forma, pero aceradas en el fondo con una maquiavélica perfidia”⁵⁷

Es evidente que en sus comentarios de la actualidad, Castelar pone de manifiesto una nación perturbada, agredida y por esto debilitada, una Francia que recibe de un Castelar desengañado un homenajeadero bajo la forma de referencias al pasado prestigioso de un país cuya contribución al bienestar de la humanidad le parece innegable⁵⁸.

III. Imagen del Otro, imagen de sí

En las *Murmuraciones europeas*, Emilio Castelar ofrece un panorama subjetivo del mundo tal como se presenta a él en 1898. Más allá de las dos grandes tendencias más aparentes — americanofobia, francofilia — cabe preguntarse qué imagen da de España y de sí mismo, ya que, si la imagen del Otro depende en amplia medida de las circunstancias, también puede ser un buen revelador del Ego.⁵⁹

3.1. España : entre homenaje y desaprobación

En el caso de la crisis cubana, España aparece como una víctima inocente, injustamente agredida y a quien el mundo entero compadece : “No discurre sobre política internacional ningún estadista, no escribe ningún periódico, no habla ningún ciudadano, sin lamentarse a la continua, en plañideros conceptos, de nuestra soledad”⁶⁰.

España, víctima inocente, a quien Castelar, patriota, defiende con vigor : “Pues la nación española no tiene, no, carga ninguna sobre su conciencia tan limpia y clara como el sol”⁶¹. Pero la España que Castelar defiende con tanta energía no es, paradójicamente, la España de su tiempo. El homenaje sólo se dirige a la España “civilizadora y redentora” de la que ya hemos hablado para justificar su asombro ante la agresión americana. Castelar critica severamente a los dirigentes de la España de su tiempo que tenían a cargo el arreglo de la crisis cubana y que no supieron constituir un ejército coherente y escoger la buena estrategia. Aprovecha también la oportunidad para arreglar una vieja cuenta con los que tomaron la responsabilidad de una restauración monárquica cuarto de siglo atrás. Así es como justifica la derrota militar en Cuba : “Una derrota debida a la serie de reacciones con que se inauguró para nuestro mal y desgracia el período de la Restauración”⁶².

La escasez de las informaciones sobre España en las *Murmuraciones...* no permite hacer un retrato más completo de aquella España de 1898 que aparece, según Castelar, como una nación mal dirigida con las desgracias de la cual el mundo entero se compadece. En cambio, es más fácil definir la personalidad del autor.

3.2. Don Emilio Castelar

Una lectura sintomática de las *Murmuraciones...* no se nos impone : el apego sincero del autor a los valores republicanos y cristianos queda explícito, como lo muestran los homenajes solícitos que dirige a los pioneros y fundadores de la democracia americana o a la Francia de 1789 así como al papel esencial desempeñado por España en el proceso de cristianización del Nuevo Mundo.

Las observaciones de Castelar son las de un militante que se acuerda, al fin de su vida, de su propio papel en el nivel más alto del Estado. Acusa sin ternura a los responsables de la Restauración pero evoca con nostalgia a los soldados de la I^a República a los que habría querido ver en Cuba : “Daba satisfacción en tiempos de la República organizadora del servicio universal, ver soldados muy distinguidos por su aire, llevando el uniforme militar igualitario”⁶³.

Nostálgico, Castelar, sigue acusando al poder monárquico : “Aquí, ha tiempo gobierna un poder anónimo e irresponsable mucho peor que el poder anónimo e irresponsable de las convenciones republicanas y de las Asambleas Constituyentes”⁶⁴. Pero el republicano Castelar no es socialista : “Dudo que haya ningún publicista republicano tan enemigo como yo de las ideas socialistas, por creerlas un retroceso en el conjunto y suma de las libertades democráticas”⁶⁵. Esta declaración permite comprender la relativa desvalorización del papel de Zola en *L’Affaire Dreyfus*, o la falta de alusión a la subida de las luchas obreras en Francia.

En materia religiosa, Castelar aparece también como un cristiano convencido, adversario de la intolerancia a la que considera como “el peor de todos los males”⁶⁶. Sin embargo, su actitud en *L’Affaire Dreyfus*, en enero, no carece de acentos antisemitas. No vacila en decir que Francia preparó el terreno del *Affaire* otorgando cada vez más importancia a la religión judaica⁶⁷.

Salvo una excepción de esta índole, Castelar se puede definir como un cristiano defensor de los valores democráticos contenidos en el ideal republicano. El mismo define así su propio ideal : “Si hay algo democrático, liberal, republicano de veras, es la iglesia de Cristo”⁶⁸. Basándose en semejantes declaraciones o después de analizar sus discursos, dos autores, Carmen Llorca⁶⁹ y Javier Tusell⁷⁰, vieron en Castelar un precursor de la Democracia Cristiana. Esta última cita puede confirmar su hipótesis.

Conclusión

Al fin de este estudio, nos damos cuenta de que *La Ilustración Artística* no tenía un sistema coherente, organizado, de representación del Otro. Nada permite decir que la revista haya intentado orientar el trabajo de los articulistas, sea para embellecer o desvalorizar al Otro, sea para imponer una prudente neutralidad impuesta por las circunstancias. Al contrario, el caso de Castelar confirma que tenía una libertad total y que no sufrió ningún tipo de censura. Su agresividad a veces insultante contra el Presidente Mac Kinley basta para demostrarlo.

Para Castlear, hablar del Otro o describirle no es un mero ejercicio de aplicación de normas impuestas por la revistas. Se trata, lo hemos visto, de un incesante y libre vaivén entre los reflejos de la actualidad y una imagen anterior. Castelar describe la América de Mac Kinley basándose en lo que pensaba de los pioneros y fundadores de la democracia americana, describe la Francia de 1898 comparándola, implícitamente, con la de 1789.

La imagen del Otro es, pues, el resultado de la superposición de dos imágenes, la cual crea una diferencia significativa hecha de elementos ideológicos y afectivos algunos de los cuales permiten sugerir que Don Emilio Castelar observó el mundo de su tiempo con una sensibilidad demo-cristiana, autoritaria, xenófoba e incluso racista que nos permite imaginar qué camino habría seguido el “republicanismo cristiano” de E. Castelar si hubiera conocido los primeros decenios del siglo XX.

NOTAS

1. Números 838, 840, 842, 844, 846, 848, 850, 852, 854, 856, 858, 860, 862, 864, 866, 868, 870, 872, 874, 876, 878, 880, 882, 884, 887.
2. Valbuena Prat, Ángel, *Histoire de la Literatura Española*, V — Del realismo al vanguardismo, Ed. Gili Gaya, 1983, p. 95.
3. “... Contraída con nuestra revista la obligación de comunicar los hechos políticos y sociales más interesantes que sucedan en España.”
4. N° 844.

5. Pageaux, D.H., "Une perspective d'études en littérature comparée : l'imagerie culturelle", in *Synthesis, Images et systèmes, le roman*, n° VIII, Académie des Sciences Sociales et Politiques, Comité National de Littérature Comparée de la République Socialiste de Roumanie, 1981.
6. N°844.
7. *Id.*
8. *Ibid.*
9. *Ibid.*
10. N°846.
11. *Id.*
12. N°848.
13. *Id.*
14. *Ibid.*
15. N°844
16. N°852.
17. N°854.
18. *Id.*
19. *Ibid.*
20. *Ibid.*
21. *Ibid.*
22. *Ibid.*
23. N°856
24. N°864.
25. N°874
26. N°882.
27. N°854
28. *Id.*
29. *Ibid.*
30. N° 858.
31. N°864.
32. N°854.
33. *Id.*
34. *Ibid.*
35. N°858.
36. N°874.
37. Rebérioux, Madeleine, *La France Radicale ?, 1898-1914*, Collection Point Histoire, N° H 111, Paris, Le Seuil, 1975
38. *Id.*
39. Cité par M. Rebérioux, *op. cit.*, p. 8
40. N°874.
41. N°838.
42. *Id.*
43. Rebérioux, M., *op. cit.*, p. 27.
44. N°838.
45. N°840.
46. *Id.*
47. N°880.
48. *Id.*
49. *Ibid.*
50. Ministro de la guerra.
51. N°880.
52. Voir *supra*, note 44.
53. N°880.
54. *Id.*
55. N°838.
56. N°862.
57. N°884.
58. *Id.*
59. N°850.
60. N°854.
61. N°870.
62. *Id.*
63. *Ibid.*
64. N°862.
65. N°840.
66. N°838.

67. N°876.
68. Llorca, Carmen, *Emilio Castelar, Precursor de la Democracia Cristiana*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1966.
69. Tusell, Javier, *Historia de la Democracia Cristiana*, I, Los antecedentes. La CEDA y la II Republica, Ed. Cuadernos para el Diálogo, Edicusa, Madrid, 1974.

Aspectos culturales

Philippe Castellano

EL DISCURSO CIENTÍFICO EN LA ILUSTRACIÓN ESPAÑOLA Y AMERICANA

Este título debe entenderse como el de un estudio de la vulgarización en la *Ilustración Española y Americana*. Vulgarizar, según la definición del *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia, es : “Exponer una ciencia, o una materia técnica cualquiera, en forma fácilmente asequible al vulgo” es decir “al común de la gente popular”.

El estudio portará sobre los años 1888 - 1889 - 1890 - 1893 - 1895 - 1900 - 1904. Fue la época de lo que se ha dado en llamar la “Segunda Revolución Industrial”, que significó una ruptura con la economía agraria y artesanal para dejar paso a una economía dominada por la industria y la fabricación mecánica en la que hubo una interacción permanente entre ciencia y técnica. Las necesidades crecientes de la industria durante esa “edad del acero” estimulaban las investigaciones y el estudio de la revista muestra que no se introducía ninguna jerarquía entre ciencia y técnica al presentar las distintas noticias. Además, se puede suponer que el positivismo entonces dominante favoreció esta concepción de las relaciones entre ciencia y técnica.

La vulgarización en la *Ilustración* no se dirige nunca a un público específico entre los lectores y las formas son bastantes estables a lo largo del período estudiado :

- artículos de varias páginas, que a veces se prolongan sobre dos o tres números; son verdaderas monografías, firmadas por científicos, en general catedráticos y académicos de fama reconocida,
- artículos a menudo ilustrados con grabados, que presentan un aspecto más anecdótico, firmados por un periodista o un colaborador de la revista,
- grabados con sus comentarios que enseñan la actualidad, las últimas realizaciones en materia científica y técnica,
- rúbrica de libros presentados a la revista, a veces acompañados de una crítica,
- publicidades, pocas en definitiva, que presentan material técnico,
- anuncios de certámenes organizados por entidades culturales de todo el país, cuyo contenido permite situarlos en este estudio.

Al contrario de la *Ilustración Artística*, que se contentaba con insertar artículos de vulgarizadores franceses — esencialmente de Gaston Tissandier, director de la revista *La Nature* — la *Ilustración Española y Americana* obtuvo la participación de un núcleo de científicos españoles quienes firmaron, más o menos regularmente, artículos en la revista. Esta participación de científicos de prestigio otorgaba seriedad al contenido y permitía también despertar el interés de los lectores acerca de las dos mayores preocupaciones científicas de la época : la química y la astronomía.

Los grandes progresos de la ciencia química ofrecían la particularidad de tener una utilidad inmediata y consecuencias múltiples ; por ejemplo en la fabricación de textiles, jabón, papel, etc. La presentación de esta ciencia se reparte entre tres científicos :

- Eugenio Piñera Álvarez (n. en 1854), doctor en Ciencias Físico-Químicas, catedrático de la Universidad de Valladolid y luego de Madrid, académico de la Real de Medicina de Madrid, ha realizado trabajos en el “Laboratorio de Higiene” de París y fue delegado oficial de España al VI “Congreso Internacional de Química Aplicada” que tuvo lugar en Roma en 1906 y al VII Congreso en Londres en 1909.

- José Rodríguez Carracido (1856-1928), doctor en Farmacia, catedrático de la Universidad de Madrid, fue Decano de la Facultad de Farmacia y Rector de la Universidad Central. En 1898, sostuvo desde el periódico *El Imparcial* una polémica filosófica con el cardenal González sobre el Darwinismo transformista, polémica que tuvo un satisfactorio final para el científico. Fue Consejero de Instrucción Pública, presidente de la “Asociación para el Progreso de las Ciencias”, socio de honor del “Ateneo” de Madrid, miembro correspondiente de la Academia de Medicina de París. Entre sus múltiples publicaciones especializadas, se pueden entresacar algunos títulos significativos : *Estado de la enseñanza de las ciencias experimentales en España* (1888), *Valor de la literatura científica hispanoamericana* (1893), *Estudios histórico-críticos de la ciencia española* (1897), *El padre José de Acosta y su importancia en la literatura científica española*, *Catálogo internacional de literatura científica*, *Discurso sobre el problema de la investigación científica en España*.

- José Rodríguez Mourelo (1857-1932), profesor de la Escuela Central de Artes e Industrias, Consejero de Instrucción Pública, individuo honorario de la “Sociedad de Física e Historia Natural” de Ginebra, individuo del “Comité Internacional para la publicación de las tablas físico-químicas”, socio de la Academia de Ciencias Exactas de Madrid, secretario de la “Sociedad Española de Física y Química”. Estos títulos y actividades y el hecho de que varios de sus trabajos fueran publicados por la Academia de Ciencias de París, nos enseñan la categoría científica de este colaborador prolífico quien consideró la comunicación de su ciencia como una constante preocupación. Firmó tres artículos en 1888, 1889 y 1890 ; dos en 1893, 1895 y 1900 ; uno en 1904. Los títulos del año 1888 son : “Historia del aluminio” (8.I., 8.II. y 15.II.1888), “Las piedras preciosas artificiales” (22.VII y 30.VII.1888), “El metal cadmio” (22.VIII.1888). Los del año 1889 son : “Un problema de la química moderna” (15.IV.1889), “La química de la luz” (8.IX.1889), “Un metal útil : historia del níquel” (22.XI., 15.XII. y 30.XII.1889).

En los artículos, la presentación es bastante austera, lo único que se destaca es el título; no hay introducción, ni resumen, ni títulos intermedios ni tampoco ilustraciones para acompañar un estilo impersonal, sin abuso de figuras retóricas. La forma es siempre idéntica : después de haber presentado la historia de las investigaciones con las fechas y nombres esenciales relacionados con el tema tratado, J. Rodríguez Mourelo presenta los elementos científicos necesarios para entender las realizaciones más recientes y los problemas todavía por resolver. Así, por ejemplo, termina su artículo del 22.VII.1890 — titulado “La isomería” y que ocupa una página y media — diciendo :

Son abundantes los cuerpos isómeros entre la serie indefinida de los compuestos de carbono, y de ellos se parte muchas veces en los procedimientos de síntesis : recordaré a este propósito cómo la síntesis de la urea realizase partiendo de su isómero el cyanato amónico, y la de la benzina reduzca a polimerizar mediante el calor, el acetileno. Basta citar estos dos hechos sencillísimos para entender al punto todo el interés y toda la solicitud que ponen los químicos en el conocimiento de los isómeros y de las circunstancias que en su formación intervienen; pues se comprende que es el camino seguro y el medio cierto de llegar a establecer métodos generales y sintetizar aquellas substancias que el organismo elabora en sus complicadas funciones.

Esta conclusión deja vislumbrar las futuras investigaciones y procedimientos que, hasta hoy dia, se afanan por sintetizar substancias tal como lo hacen los organismos y mejorar así la eficacia de muchos tratamientos.

Sobre un tema muy distinto, la conclusión del artículo “El carbón en el cielo” — publicado el 8.VII.1893 y que ocupa dos páginas y media — es también interesante : “... como de allí (la actividad solar) procede la vida entera del planeta, desarrollada en manifestaciones esplendorosas en una evolución que sin cesar produce seres, y todo lo transforma, modifica y cambia, sin destruirse sus prepotentes energías.” En esa época de luchas apasionadas alrededor de las teorías de Darwin, este tipo de afirmaciones, que se oponen claramente a los cánones de la religión católica, nos muestran en qué campo se situaba J. Rodríguez Mourelo y cómo trataba de convencer a sus lectores. En este sentido se puede afirmar que es una perspectiva pedagógica la que orienta este tipo de artículos.

El segundo tema de los artículos firmados por científicos es la astronomía y está esencialmente repartido entre dos hombres :

- Augusto Arcimis y Werle (n. en 1854), director del Instituto Central Meteorológico de Madrid, que publica por ejemplo : “El eclipse total de luna” (22.I.1888) o “La circulación atmosférica” (8.I.1895).

- José Joaquín Landerer (n. en 1841), correspondiente de la Real Academia de Ciencias, premio Janssen por la “Sociedad Astronómica de Francia” ; publicó numerosos artículos de 1881 a 1910 en *Les Comptes Rendus de l'Académie des Sciences de Paris*, en 1902 y 1903 en el *Bulletin de la Société Astronomique de France*, de 1865 a 1881 en la revista *Les Mondes* del célebre abate Moigno, de 1873 a 1882 en los *Anales de la Sociedad Española de Historia Natural*. Los mismos títulos de los artículos : “La fotografía celeste” (30.V.1888) o “Los mayores anteojos del mundo” (15.VI.1889) nos indican cómo J. J. Landerer trataba de utilizar la fascinación que producía la astronomía para mostrar de qué procedimientos se valía la investigación científica para progresar en la comprensión del universo.

La conclusión de su artículo “La fotografía celeste” es muy significativa de una reivindicación permanente de créditos y consideración para las ciencias, en la educación y en la sociedad :

Muchos son ya los directores de Observatorios que, previamente autorizados por sus Gobiernos, han suscrito las conclusiones del Congreso (de París en el que se decidió establecer el mapa del cielo) y se disponen a entrar en este concierto civilizador y pacífico, que promete ser el más digno coronamiento del siglo XIX,

siendo muy honroso para nuestra patria el que se cuente entre aquellos Observatorios el de Marina de San Fernando, dirigido con inteligencia suma por mi sabio amigo D. Cecilio Pujazón, cuyas gestiones en favor de la causa del progreso han encontrado, sin duda, en las regiones superiores del ramo, favorable acogida. Réstame tan sólo terminar esta reseña haciendo votos por que tan transcendental progreso y cuantos a la ciencia del cielo se contraen, se aclimaten pronto en nuestro país y puedan considerarse como una realidad práctica y útil, desde las esferas oficiales hasta las más modestas de la iniciativa particular, ...

Se ve claramente que en la presentación de acontecimientos de la actualidad científica, no sólo se trata de informar a los lectores sino también de obtener créditos para una competición con fuerte carácter nacionalista.

La segunda forma citada de vulgarización : los artículos obra de periodistas vulgarizadores, son los más numerosos. Estos hombres son directores de revistas, periodistas, cronistas y escritores capaces de interesarse por todo y escribir acerca de todos los temas, incluso uno de ellos firmará : Pico de la Mirandola. Sin embargo, en general son artículos firmados por el verdadero nombre y así podemos descubrir qué tipo de formación intelectual recibieron estos hombres, cuál fue su trayectoria profesional.

Lo primero que llama la atención es el estilo, en el que se nota la formación esencialmente literaria de estos periodistas y que también nos recuerda que hojear esta revista era un momento de diversión, una lectura amena muy alejada de las abstracciones teóricas. Entre la escueta conclusión de un J. Rodríguez Mourelo que, al cabo de tres números, termina su artículo sobre el aluminio (15.II.1888) diciendo : "La industria del aluminio, como la mayor parte de los descubrimientos humanos, paréceme esfuerzo generoso del sabio, anhelante, no sólo de conocer y explicar cuanto le rodea, sino afanoso por dar a sus semejantes medios que satisfagan sus necesidades y aspiraciones" y la de Ramón Arizcún, director artístico de la *Ilustración* que concluye su artículo titulado "Transmisión de la energía mecánica" (8.I.1888) de esta manera : "Trazar la historia del carbón de piedra sería trazar la historia de los grandes triunfos y de las grandes catástrofes ; sería seguir veloces el rodar audaz de la locomotora, y contemplar aterrados sus amontonados restos bajo el puente que cortaron manos criminales ; sería mirar extasiados las filigranas del ingenio en las innumerables combinaciones del trabajo de las grandes fábricas, y retroceder con espanto a la vista de los carbonizados cuerpos de las infelices víctimas del grisou ; sería, en fin, mostrar, como medalla de dos caras, al siglo XIX grande cual ninguno en el anverso, con sus cruzadas redes de ferrocarriles y telégrafos, sus maravillosos túneles, puentes y canales, sus brillantes exposiciones y sus populosas capitales ; cual ninguno pequeño y miserable en el reverso, con sus crisis económicas, sus huelgas destructoras, sus revoluciones incendiarias, sus armamentos insostenibles, y, sobre todo, su positivismo sensual y materialista que corrompe lo que no destruye. Todo esto se encierra bajo el negro brillante de las hojas facetas de un pedazo de hulla", la diferencia de perspectiva es evidente. Frente a la descripción, serena y optimista, del primer texto, la larguísima frase del segundo nos remite a los recursos tradicionales de la oratoria grandilocuente de finales del siglo con sus parallelismos y oposiciones, sus series de adjetivos positivos y negativos, la acumulación de tópicos, etc. Sin embargo, nunca se trata de un discurso nostálgico añorando mejores

tiempos del pasado y, por ejemplo, no habrá jerarquía en la presentación de empresas familiares y la de concentraciones industriales.

Este mismo Ramón Arizcún firmaba cada semana una rúbrica titulada : “Revista Científico Industrial” que solía ocupar una página entera. El sumario del 8.XI.1888 nos indica los distintos temas presentados, la mayoría de las veces motivados por los recientes descubrimientos científicos o las últimas realizaciones técnicas : “Los grandes y pequeños motores (máquinas de vapor) / Evaporación instantánea / El generador Serpollet / Sus ventajas / Proyectos en grande escala / La guerra contra los invisibles (microbios) / Cambio de táctica / Experimentos de Mr Gamaleta / La vacuna química contra el cólera / Leche helada / Sus condiciones / La fotografía en los aires / El cohete fotográfico / Croquis instantáneos.”

Aunque los títulos citados sean el reflejo de la actualidad científica de la época, el estilo nos aparece hoy totalmente desfasado con el tema tratado al utilizar — por ejemplo para hablar de las ventajas de la vacuna — un tono comparable con el de la descripción de una batalla medieval:

Los velos misteriosos en que el mundo microscópico envuelve su pequeñez van descorriéndose ante las miradas fijas y penetrantes de los hombres que, como exploradores audaces de países ignotos, recorren los confines indecisos de las ciencias. Aparecieron un día en el disco luminoso proyectado por el microscopio ejércitos innumerables de enemigos hasta entonces invisibles, y adquirimos el triste convencimiento de que aquellas legiones sostenían contra nosotros guerra sin tregua, abatiendo nuestro orgullo a la vez que nuestras fuerzas bajo la influencia mortal de enfermedades tan terribles como la viruela, el cólera y la rabia. El hombre, al conocer a su enemigo, trató de defenderse, y no hallando medio de rechazarle abiertamente, recurrió a un ardido ingenioso. Abrióle los brazos, recibióle como amigo, introdujole en su propia sangre, y ya una vez allí, no sólo el terrible microbio se hizo inofensivo, sino que se convirtió en defensor de la fortaleza contra los ataques de otros sus semejantes.

Las comparaciones, metáforas y exageraciones parecen más bien destinadas a sorprender al lector antes que informarle, científicamente hablando.

Otro periodista, colaborador de la *Ilustración*, fue Luis Alfonso (1845-1892) quien participó como comisionado a las Exposiciones Universales de Filadelfia (1876) y de París (1878). A propósito de otra Exposición de París, la de 1889, escribe en su artículo titulado “La Arquitectura” (30.VIII.1889) : “Detengámonos ante la cúpula central, la torre Eiffel y la Galería de las Máquinas, donde estaba la nota saliente, la verdadera y transcendental novedad de la arquitectura de la Exposición y del siglo : el triunfo del hierro...”. Más adelante, al hablar de la torre Eiffel : “En su cima no hay una campana, como en las torres de las iglesias, ni una estatua, como en las columnas conmemorativas. Allá, cerca de las nubes, no se posará el artista con sus creaciones o el poeta con sus ensueños, sino el astrónomo con su telescopio y el meteorólogo con sus aparatos. La torre Eiffel, lo repito, pertenece a la ciencia, no al arte.” Añade como últimas líneas : “Por mucho que se ensanche el puente volante de la Galería de las Máquinas, y por mucho que suba la férrea pirámide de la torre Eiffel, nunca llevarán el espíritu a tan sublimes regiones como lo lleva un solo rayo de luna al filtrarse por los vidrios de colores que se abren, como flores del espacio, en las gallardas ojivas de la catedral de Toledo.” En este caso podemos constatar igualmente que las fronteras

entre la literatura y la ciencia eran entonces bastante imprecisas y la mezcla, hoy día sorprendente, revela las ambigüedades de muchos intelectuales ante el progreso tecnológico.

Estas nostalgias de un romanticismo trasnochado, reveladoras de los frenos y resistencias que se oponían a los nuevos valores, también aparecen en una rúbrica publicada de manera regular : “Crónica General”, firmada por José Fernández Bremón (1839-1910). Fue redactor y luego director de *La España*, estuvo siempre afiliado a los partidos conservadores y combatió a la República desde *La Gorda* y *El diario del Pueblo*. Al triunfar la Restauración, tuvo importantes empleos en Gobernación y en la Presidencia del Consejo de Ministros. Despues fue redactor de *La Época*, colaborador de *El Liberal* y encargado de la crónica semanal de la *Ilustración*.

Su visión de la actualidad en la crónica del 22.XII.1890 es la siguiente :

Un tren que se hunde en el agua... ya no nos sorprende. Diez y seis mineros que caen desde lo alto a las profundidades de un pozo, deshaciéndose en el fondo... tampoco nos extraña ; tan acostumbrados estamos ya a los terribles accidentes de la vida moderna, en que basta la desviación de un rail o la fractura de una cadena para producir una catástrofe.

Estamos muy lejos del optimismo sereno de un J. Rodríguez Mourelo y estos efectos tremendistas son los de un revistero que busca producir escalofríos entre sus lectores al insistir sobre los aspectos más horribles de la actualidad. Este tipo de artículos de vulgarización están orientados por una perspectiva más literaria que científica ; casi podría decirse que se trata de un género literario particular cuyo espacio está ocupado por las ciencias y la curiosidad que entonces suscitaban. En este sentido basta recordar la letra de la zarzuela : “Hoy las ciencias adelantan que es una barbaridad...” Las ciencias podrían entonces equipararse al decorado de una escena de teatro en la que el periodista organizaba el espectáculo de las novedades científicas.

La evolución de esta forma de escribir se hará gracias a la llegada de otro periodista encargado de una rúbrica de publicación regular : Ricardo Becerro de Bengoa (1845-1902). Fue un militante del Partido Republicano Gubernamental, catedrático de Geografía e Historia del Instituto Cardenal Cisneros. Fue también diputado, senador, consejero de Instrucción Pública, académico de la de Ciencias y correspondiente de la de Historia y de la de Bellas Artes. A principios de 1890, R. Becerro de Bengoa dirigió una nueva revista semanal ilustrada de ciencias y sus aplicaciones : *La Naturaleza*, cuyo título — inspirado directamente de la célebre revista francesa dirigida por Gaston Tissandier — muestra claramente su filiación científica. Los redactores fueron Eduardo Mier y Miura y Jacobo García Roure, capitanes del Cuerpo de Ingenieros. Colaboraron con ellos ingenieros, catedráticos, médicos, farmacéuticos, arquitectos, conocidos todos en España por sus trabajos científicos. Además de su labor docente y de la de director de revista, R. Becerro de Bengoa ha publicado numerosos libros entre los cuales podemos señalar: *La electricidad moderna*, *Una escuela práctica de minería*, *El canal minero subterráneo de Orbó*, *Las minas de Somorrostro*, *Las minas de Barruelo*, *El paso de Venus*, *La vida invisible en el aire*, *La escuela de Artes y Oficios*, *Progreso de las Ciencias desde 1878 a 1882*, *La exposición de Munich en 1882*, *Preparación para la química*.

Su rúbrica en la *Ilustración* se tituló “Por ambos mundos” y hemos podido seguirla a partir del año 1893 ; en ella se trata de la actualidad científica y cultural. En estas crónicas, R. Becerro de Bengoa adopta una posición intermedia entre el optimismo de un científico — como J. Rodríguez Mourelo — y las nostalgias de los periodistas de cuño literario que se aventuraron antes en este espacio de la revista. Así por ejemplo su artículo del 29.III.1895, al hacerse eco de las campañas anti-ciencia llevadas a cabo por Brunetiere en Francia y Balfour en Inglaterra, apunta lo siguiente :

Lucha sin descanso la inteligencia de algunas gentes que pretenden que el resultado de las conquistas materiales en el terreno del mundo físico, los descubrimientos de la ciencia, pueden con sus enseñanzas invadir y dominar el inmenso espacio que en el conocimiento de la verdad tiene reservado la fe. A pesar de todos los grandes progresos de la ciencia, hoy no se sabe más que lo que se sabía en los primeros tiempos de la humanidad acerca del origen y esencia del mundo material, ni nada racional e indiscutible acerca de la naturaleza y funciones del espíritu.

Todo esto R. Arizcún ya lo afirmaba en una fórmula lapidaria el 29.II.1888 ; “Sólo existe una razón..., es Dios.”

Sin embargo, el artículo de R. Becerro de Bengoa publicado el 30.IV.1900 acerca de la Exposición Universal de París es claramente una defensa e ilustración del progreso científico y técnico :

Ante el esfuerzo titánico realizado en París por la industria de las construcciones para improvisar, como por encanto, una inmensa ciudad maravillosa, donde están reflejados los principales monumentos del mundo, y en cuyo interior acumula la inteligencia humana todos los grandes progresos modernos ; ante la suma de trabajo que allí desarrollan ingenieros, artistas y operarios, ...

Concluye diciendo :

La electricidad que va ser el alma de todo el movimiento y luz de la Exposición de París, ¿ofrecerá a la admiración de los curiosos el espectáculo de hacer que corran fundidos chorros de acero, de níquel y de platino, y que se obtengan cristalizados el diamante, el zafiro y el rubí? ... La energía que podrá producirse por las máquinas de vapor que animen a las dinamos en la Exposición de París reproducirá aquellas maravillas, y la curiosidad de los visitantes difundirá por el mundo los productos especiales elaborados por una fuerza natural hasta ayer apenas utilizada ni conocida.

Estos vaivenes entre una y otra doctrina parecen ser el reflejo de las mismas dudas y vacilaciones de la sociedad española de finales del siglo. Las interrogaciones acerca de las relaciones que deberían existir entre la ciencia y el porvenir del país nos remiten a múltiples problemas sociales y culturales y las distintas maneras de enfocar estas problemáticas, que ya hemos empezado a presentar, nos ofrecen el espectáculo de una España que parece todavía en cierre, que busca y propone soluciones para su Regeneración. Recorrer los artículos científicos de la *Ilustración* de 1888 a 1904 es entonces descubrir las preocupaciones de vulgarizadores — científicos y periodistas — que se interrogaron acerca del porvenir de su país.

Así por ejemplo el 8.IV.1889, R. Arizcún termina su “Revista Científico Industrial” tratando de la emigración a la República Argentina diciendo :

Si a los argentinos preocupa seriamente esta avalancha de europeos ganosos de la soñada fortuna con que pretenden volver a su patria, no menos debe preocupar a las naciones de donde sale, y entre ellas muy especialmente a la nuestra, donde es sabido que la pobreza y la falta de elementos para desarrollar y aplicar la actividad alejan muchos brazos y no pocas inteligencias que, bien empleadas, serían otras tantas fuentes de prosperidad y riqueza.

Esta nota de pesimismo nacional se vuelve a encontrar en un artículo del astrónomo J. J. Landerer, y llega a nublar su tradicional optimismo (15.VI.1889) :

Lugar distinguido ha de ocupar en los anales de la humanidad el siglo XIX, que marca, por decirlo así, una segunda época del Renacimiento, por la trascendencia y desarrollo de su progreso científico, pues no hubo, en verdad, otro siglo que con más propiedad merezca llamarse de las grandes conquistas de la inteligencia... Como hijas legítimas de la ciencia pura, no hay rama alguna de la industria que deje de participar del impulso hacia el ideal del progreso impreso a la común madre.

Después de hablar de la fabricación de lentes de observatorio en Francia y EE.UU., apunta lo siguiente : “Con un aumento de 3.500 diámetros, la Luna queda aproximada a 25 leguas. Pero aproximada ¡ oh lector ! en extranjero suelo.”

El espectáculo ofrecido por las Exposiciones Universales mostró a los científicos españoles el atraso acumulado por su país frente a las otras naciones europeas. El sumario de las “Crónicas” de la Exposición de París, publicadas el 22.X.1889 es significativo de esta toma de conciencia :

Expedición de 700 catalanes a visitar la Exposición / La visita a la Galería de las Máquinas y a los pabellones de los Estados Suramericanos / Paralelo entre la producción de España y la de las nuevas Repúblicas de América / Causas de nuestros atrasos / El tributo y la aduana / La Instrucción y las Obras públicas / Cataluña y Castilla / Necesidad de una Regeneración.

Por eso los éxitos de la ciencia o de la técnica españolas merecieron los elogios de la revista. Uno de los casos ejemplares de esta actitud es la presentación — a lo largo de varios números — del submarino “Peral”, invención del capitán de navío Isaac Peral. Los grabados se multiplican, enseñando las pruebas del submarino : 2 en 1889, 30 en 1890. J. Fernández Bremón nota en su “Crónica General”, del 15.VII.1890 :

Somos de los que creímos y seguiremos creyendo en la navegación submarina, a pesar de las razones que se alegan en contrario ; no nos irrita la controversia, pues entre los que atacan a Peral y los indiferentes, estimamos más a los primeros, que, injustos, destemplados, agresivos a veces, contribuyen a la importancia del resultado, al esclarecimiento de la verdad y al adelanto. Somos de los que juzgamos merecida la ovación popular que se ha hecho a los Sres Peral y Mercader... Pero la ovación de Peral no tenía significación política : contribuyeron a ella hombres de todos los partidos, personas de todas las clases sociales, desde el grande de España hasta el obrero.

Este paternalismo y la ilusión de ver la ciencia allanar los conflictos sociales en esa época de huelgas tan numerosas y diversas aparece igualmente en la presentación de una fábrica de aceites de Andalucía el 22.III.1890. Se trata de un grabado que ocupa media página y el comentario dice así :

A poca distancia del camino de hierro de Madrid a Sevilla, en las fértiles estribaciones que circundan a Lora del Río, está enclavada la magnífica fábrica de aceites refinados San José, propiedad del inteligente agricultor D. José Gonzalo Prieto, uno de los hombres más acreedores a la estimación pública, por sus iniciativas y desvelos en pro de la decaída riqueza olivarera... San José es la fábrica que ha venido a producir una verdadera revolución en la industria aceitera, siendo sus beneficios de tanta consideración, que los agricultores andaluces ven un horizonte despejado para sus extensas propiedades olivareras : merced al desinterés y talento del Sr Prieto, los aceites andaluces van adquiriendo en el extranjero un crédito envidiable, pues no sólo en la última Exposición de París merecieron un premio de los más codiciados, sino que además, los periódicos de mayor circulación declararon que los blanquettes de Lora del Río nada tienen que envidiar a los afamados de Niza y de Aix... Este acaudalado propietario, D. José Gonzalo Prieto, no debe su renombre a la política ni a los azares de una vida inquieta: todo su crédito lo ha conquistado prácticamente, consagrándose al progreso de la agricultura en general y a la esmeradísima extracción de aceites... La inteligente atención del Sr Prieto se ha fijado además en otras industrias complementarias, que refluyen en pro de la agricultura : bajo su iniciativa ha sido montada la maquinaria de la fábrica San José, y gracias a su labor incesante en talleres, dependencias y secciones de sus varias industrias, sólo se emplean materiales de producción nacional, utilizados y manejados por operarios españoles... *La Ilustración Española y Americana*, que gusta de rendir homenajes al trabajo, a la inteligencia y a la honradez, envía sus plácemes al Sr Prieto, y le anima a proseguir en su patriótica empresa, favorable a una de nuestras primeras riquezas agrícolas.

Las alabanzas que merece este dinámico agricultor y su ejemplo propuesto como modelo nacional a los demás empresarios son una clara muestra de los comentarios que siempre acompañaban los grabados dispersos en las páginas de la *Ilustración*. Estos comentarios fueron, en general, redactados por Eusebio Martínez de Velasco (1836-1893) quien estudió en su ciudad natal de Burgos y luego siguió la carrera eclesiástica, que no llegó a terminar. Desempeñó algunos cargos públicos, fue redactor de varios periódicos y, desde 1870 hasta la fecha de su muerte, estuvo encargado de las secciones : "Nuestros Grabados" y "Libros Recibidos" de la *Ilustración*. También redactó toda la parte histórica de la "Biblioteca Encyclopédica Popular Ilustrada". Como acabamos de verlo, sus comentarios tratan de completar la información gráfica situándola en el espacio y el tiempo, también tratan de orientar la mirada hacia los detalles que la técnica del grabado ha permitido poner en valor y, por fin, sugieren conclusiones y enseñanzas.

La situación bastante lamentable de la economía nacional y la impaciencia por verla cambiar incita a veces a refugiarse en el sueño o la anticipación. El sueño es el del arquitecto bilbaíno Alberto de Palacio que propone los planes de un monumento en memoria de Cristóbal Colón — para el IV Centenario —, una esfera de 300 metros de diámetro situada a 80 metros de altura. El comentario de E. Martínez de Velasco (30.VIII.1890) es el siguiente :

Podría ser este asombroso monumento algo así como un templo en que se custodiara el genio de nuestra raza y el recuerdo perenne de la primera exposición hispano-americana y colonial, en que se echaran las bases de la confraternidad más grande de la historia. El arquitecto señor de Palacio es, como saben nuestros antiguos suscriptores, autor de los proyectos del puente móvil de Bilbao y del embarcadero automático de Ontón, de tranvías de elevación, de viaductos atrevidísimos, proyectos que están ejecutados o en vía de ejecución, y que le han dado enviable renombre científico.

A lo largo de la media página de texto ocupada por este comentario, no hay ninguna pregunta acerca de la posibilidad técnica de realización, ni tampoco acerca de los fondos necesarios para llevar a cabo tal empresa ; sólo son apreciaciones muy positivas apoyadas sobre la esperanza de una renovada unidad hispano-americana.

En cuanto al relato de anticipación, es el único en los números estudiados de la *Ilustración* y no tenemos informaciones acerca del autor, Nilo María Fabra. Este texto de tres páginas titulado “En el planeta Marte” (22.XII.1890), utiliza la clásica distanciación provocada por el viaje en el espacio para criticar la situación que impera y sugerir los futuros cambios facilitados por los adelantos de las ciencias.

Sabido es por todo el mundo que los observatorios astronómicos costeados liberalmente por el Estado en interés de la noble causa de la ciencia, descubrieron, a principios del siglo, que estaba habitado nuestro vecino y colega el astro opaco número tres, conocido vulgarmente con el nombre de Azul... Ya sabemos que al planeta que nosotros designamos con el nombre de Azul le llaman sus naturales Tierra... Aunque de pocos años a esta parte se han realizado algunos progresos, los medios de comunicación son toscos e imperfectos... No han encontrado el procedimiento práctico y económico de utilizar la electricidad como única fuerza motriz... La enseñanza se encuentra aún en estado rudimentario. La lozana inteligencia e inquieta atención de la juventud, entregadas a constante tortura, necesitan años y años para el estudio y provechoso cultivo de asignaturas a veces de utilidad discutible, o acaso de lenguas muertas, ajenas a los fines profesionales... ¡Benditos vosotros, nobles campeones de la ciencia, que tanto contribuisteis a nuestro bienestar material, a la independencia y autonomía del individuo, y sobre todo, a la paz indestructible cimentada en el derecho y en la unidad política del planeta! ¡Siglo dichoso éste, porque los adelantos físicos han traído consigo el mejoramiento moral e intelectual de la familia humana!...

En este caso, la alienación y el atraso que condena el artículo se achacan fundamentalmente a la ignorancia científica imperante entonces en España.

La afirmación de que una educación científica podría mejorar el futuro del país aparece también en la crónica “Por ambos mundos” de R. Becerro de Bengoa (17.IX.1895) acerca del Observatorio de Madrid :

Andan a rastras, como pobres, entre nosotros las ciencias puras, por la maldita manía de habernos empeñado en no tener dinero. No hay experimentación posible... Aquí no hay ricos tan suficientemente ricos de dinero, de ilustración y de desinterés, que den o leguen a los centros de enseñanza centenares de miles y aun de millones de pesetas, como sucede en otras naciones, según la prensa científica lo consigna con aplauso, a menudo.

De la misma manera, la visita de SS.MM. al laboratorio del material de ingenieros del Ejército es un buen pretexto que R. Arizcún utiliza para presentar sus ideas acerca de la educación en España (8.V.1900) :

Los laboratorios de ensayos de materiales, montados como lo está el de Ingenieros del Ejército, son además un paso decisivo en el camino fecundísimo de la armonía y paralelismo entre la teoría científica y la práctica experimental, en que la primera evita que la segunda se convierta en empirismo ciego, y ésta separa a aquélla de utópicas abstracciones. Llévese este acuerdo entre la teoría y la práctica a nuestras escuelas todas... Introdúzcanse en la enseñanza, con acertado criterio, los métodos experimentales de que carecemos, aún a expensas del estudio puramente teórico en que acaso nos excedemos, y los resultados serán iguales a los que en otras partes se han obtenido.

Este punto es bastante importante ya que, para la ciencia moderna, la verdad se define por la verificación experimental, es decir por la confrontación de la teoría con la realidad de los hechos. Aquí se trata de un criterio totalmente independiente de la tradición religiosa ; el método experimental es un producto de la emancipación de la ciencia.

En este sentido, la nueva Exposición Universal de París en 1900 permite a R. Becerro de Bengoa — en su crónica “Por ambos mundos” del 22.VII.1900 — indicar el modelo que España debería seguir :

Fomento, renacimiento, regeneración, como quiera que se denominen el propósito y la obra de utilizar las energías intelectuales y los productos naturales de nuestro país, es lo cierto que, hoy por hoy, no existe escuela práctica más grandiosa, en la que los hombres pensadores puedan educarse y seguir caminos más seguros y descubrir más amplios horizontes, para intentar en España algo nuevo, algo extraordinario, que la Exposición de París. Los ejemplos de lo que en el Centro y en el Norte de Europa han sabido hacer la Química y la Agricultura industrial, presentados con toda verdad y toda esplendidez en aquel universal certamen, producen en el ánimo tan honda impresión, tan natural y penoso contraste entre lo que otros saben sacar del estudio y de la tierra y lo que nosotros no sacamos... También allí ostenta Alemania su poderío científico agrícola...

Una “Crónica parisienne” publicada el 8.XI.1900 y firmada A. Mar., al hablar de “Las Naciones en la Exposición Universal de 1900”, confirma la preeminencia del modelo alemán que, sobre todo en el aspecto científico, fascinaba a muchos intelectuales de la época :

Respecto de Alemania, baste decir que en todo ha realizado progresos extraordinarios. Ya se trate de electricidad, de máquinas, de educación, de higiene, de joyas, de muebles, de navegación y aun de arte, en todo ocupa uno de los primeros puestos, cuando no el primero, y allí donde todavía tiene cierto atraso, se la ve adelantar con enorme velocidad. Con su tenacidad, su trabajo metódico, su organización tan estudiada, los alemanes están destinados a un porvenir cuyo alcance no puede apreciarse... ¿ Por qué he de tener el dolor de no poder decir lo mismo de España ?... Nuestra exposición, hay que decirlo muy alto, es una vergüenza para España. Con ella nos hemos presentado ante el mundo como para afirmar la declaración de una irremediable decadencia. Hemos expuesto la nada.

Esta conciencia del atraso cultural y científico de España frente a los demás países europeos, trágicamente expuesta aquí, se acompaña del descubrimiento doloroso de la

competición entre países para imponer su producción industrial, lo que acentúa la relación dialéctica : Investigación / Industria, Ciencia / Técnica. Felizmente, los intercambios culturales entre países facilitan la internacionalización del progreso técnico y otra “Crónica parisense” del 15.XI.1900 concluye su presentación de los múltiples congresos que tienen lugar al mismo tiempo que la Exposición Universal diciendo :

La Ciencia, se dice en verdad, no tiene patria, y en estos congresos se demuestra a maravilla, porque ante el saber y sus obras se sienten atraídos y se aglomeran los hombres de todos los países, asociándose, uniéndose y realizando el gran trabajo de la solidaridad, para dirigir el movimiento intelectual, para iluminar los caminos por donde no aciertan a adelantar un paso los ciegos que viven en la rutina y, sobre todo, para descubrir la verdad.

Estos congresos, aunque aparezcan en la *Ilustración* de manera muy positiva, marcada por el entusiasmo de sus vulgarizadores, nos recuerdan — y la importancia del término “verdad” tantas veces repetido lo subraya — que también se pueden considerar como la señal de una ruptura cultural en este cambio de siglos. Este aspecto está considerado como algo nefasto ante el deseo, expresado de manera permanente, de una indispensable unidad cultural. Los redactores de la revista parecen considerar entonces — según una forma de ideología socrática de la salvación conseguida gracias al conocimiento — que sólo se puede salvar este antagonismo mediante la difusión de los conocimientos científicos.

Este optimismo renaciente alrededor de la idea de Ciencia que permitiría salvar antagonismos de clases sociales y enfrentamientos entre países, así como la idea de que España debe participar de este movimiento europeo, la redacción de la *Ilustración* trata de justificarlos insertando, a partir de 1904, artículos de científicos extranjeros que apuntan hacia esa meta. Por ejemplo M. Berthelot publica el 8.V.1904 un artículo titulado : “El desarrollo de la cultura científica” cuya conclusión es la siguiente :

Sabios e ignorantes, privilegiados y proletarios, ricos y pobres, patronos y obreros, todos debemos estrecharnos las manos, fraternizando nuestros espíritus y nuestros corazones, y mirarnos en una corriente de buena voluntad recíproca y de simpatía verdadera, fundados sobre el sentimiento de la solidaridad, que encadene todos los ciudadanos de una misma patria y los miembros de la humanidad entera.

Un científico británico, Sir Michael Forster, publica el 8.X.1904 un artículo que ocupa dos páginas, titulado : “La investigación en materia científica”. El célebre abate Th. Moreux, director del Observatorio de Bourges, que ya había venido a Elche en 1900 para observar el eclipse total de sol, manda una carta a la *Ilustración* que se publica el 30.X.1904. La conclusión confirma todo lo dicho anteriormente :

¡Dios quiera que el pueblo español se despierte del letargo en que yace, pues considero que hay en él fuerzas vivas potenciales que, transformadas en energía actual, harán de España, cuando ésta quiera, la nación grande y poderosa de los antiguos tiempos! Todo consiste en que el pueblo reciba más instrucción, y si esto se hace de aquí a 50 años, se podrá ver entonces el lugar científico que ocupáis en el mundo.

Todos estos artículos de fondo que hemos venido presentando y que tratan de orientar la opinión de los lectores acerca del papel de la ciencia en el porvenir español, sitúan la *Ilustración Española y Americana* — con sus distintas secciones de información científica — en el movimiento regeneracionista. Esta corriente intelectual eligió como modelo a Alemania, por su sistema educativo y por su labor de investigación científica relacionada con las necesidades de la industria en pleno desarrollo.

Pero algo más importante, por el aspecto cuantitativo, de la vulgarización científica en la *Ilustración* son las informaciones acerca de la actualidad científica y técnica. La mayoría, lógicamente, son informaciones acerca de realizaciones extranjeras, esencialmente de EE. UU., Alemania y Francia. Las noticias nacionales ponen en valor casi únicamente las realizaciones de dos regiones : País Vasco y Cataluña.

Lo que llama la atención es el carácter enciclopédico de los artículos, no hay jerarquía en estas noticias y lo más pequeño y anecdótico aparece junto a las construcciones gigantescas de la época. El criterio esencial parece ser la novedad, se privilegia lo sorprendente, por el contenido o las dimensiones. En este sentido, la ciencia y la técnica se vuelven un espectáculo y pierden su dimensión de objetividad científica para ser más fácilmente aceptadas según la percepción de los lectores. Los temas son esencialmente : transportes y comunicaciones — con la velocidad que permite cambiar la percepción de tiempo y distancia — y la astronomía — con los progresos en óptica que permiten ampliar la percepción del mundo hasta entonces conocido —.

Los grabados que acompañan los artículos o que, por sí solos, constituyen la información, no son — salvo rarísimas excepciones — croquis o esquemas técnicos. Conservan la estética de los grabados artísticos que ya conocen los lectores ; no están presentados para aportar informaciones técnicas precisas sino para situarlos en un imaginario depurado, un mundo casi onírico en el que la técnica domina armoniosamente la naturaleza en beneficio de la humanidad. Estas imágenes de una realidad retocada no se dirigen a la inteligencia racional sino más bien a la sensibilidad, como esos cuentos o leyendas que conserva la memoria colectiva con todo su poder evocador. El mensaje gráfico, por su carácter concreto, transforma la ciencia en un espectáculo comprensible.

Además, esta ausencia de información científica valedera lo confirma la distribución de los grabados en la revista ; lo único estable son los comentarios de E. Martínez de Velasco, agrupados sobre una o dos páginas, los grabados en cambio están repartidos a lo largo del número, sin orden preciso y su función parece ser ante todo la de llenar huecos entre los artículos. No existía entonces la preocupación por una presentación ordenada y sistemática ; a lo anecdótico del contenido corresponde lo caótico de la repartición.

A pesar de todos estos reparos, los grabados hechos del natural y luego a partir de fotografías son lo que más se asemeja a la información tal como la conocemos hoy día ; son la perspectiva periodística de la vulgarización científica en la *Ilustración Española y Americana*. Como ejemplos se puede notar en el orden cronológico :

- Proyecto del arquitecto Alberto de Palacio de un puente móvil en Bilbao para cruzar el Nervión, 2 columnas de texto y 1 grabado, 30.VII.1888.

- Nuevas instalaciones de Correos en París, 2 grabados, 15.VIII.1888 y otros 2 grabados el 30.VIII.1888.

- Nuevo sistema francés de tracción funicular aplicable a ríos y canales, 5 grabados, 8.I.1889.

- Fábrica de Trubia (Gijón), maniobra de montar en el “truck” de transporte los cañones de 32 y 28 centímetros con destino al acorazado “Pelayo”, 8.XI.1889.

- Preparativos hechos en España para la construcción del mapa celeste, el Observatorio de San Fernando (Cádiz) se ha provisto de los instrumentos necesarios a fin de cooperar a los trabajos internacionales, 2 grabados y una página de texto, 8.II.1890.

- Inauguración del puente del Forth en Escocia, el mayor del mundo, en presencia del ingeniero Eiffel, 1 grabado, 15.III.1890.

- En la sección “Nuevas aplicaciones de la Electricidad” del 15.VI.1890, presentación de la “Muñeca Fonógrafo” de Edison, 5 grabados y media página de texto.

Todos estos grabados enseñan los cambios ocurridos en la industria de finales del siglo: tamaño impresionante de las máquinas y de las naves, el taller familiar deja paso a la fábrica donde la organización racional del trabajo impone sus nuevos criterios. Se asiste en directo a la fragmentación en tareas simples y repetidas para obreros poco calificados que maniobran piezas intercambiables.

Seguir el inventario a lo largo de los años 1893, 1895, 1900, 1904 no serviría sino para confirmar lo dicho a propósito de estos años 1888 a 1890. Lo único nuevo a partir de 1900 será la aparición de la fotografía que, poco a poco, va a reemplazar los grabados en la presentación de las realizaciones técnicas ; y, a partir de 1904, la referencia a revistas científicas extranjeras de donde están sacadas las informaciones presentadas que muestra la nueva necesidad de justificar el origen de estas noticias.

En el amplio panorama de la actualidad científica y técnica ofrecido a los lectores de la *Ilustración Española y Americana*, la presentación de las distintas Exposiciones Universales merece un capítulo aparte por la abundancia del material en artículos y grabados que informan acerca de cada una de ellas.

Para la Exposición Universal de Barcelona en 1888, encontramos a lo largo de todo el año :

- 8.III.1888, 4 grabados del Palacio de la Industria y de la Galería de las Máquinas,
- 8.VI.1888, 1 grabado del Palacio de la Industria,
- 15.VII.1888, los retratos de los miembros de la Comisión Ejecutiva,
- 30.VII.1888, 1 grabado del Palacio de las Ciencias,
- 8.XII.1888, 2 grabados del Palacio de las Ciencias y de la Galería de las Máquinas.

El vocabulario empleado : Palacio y Galería, nos remite a una visión de los pabellones científicos y técnicos parecidos a museos modernos, lugares de ensueño y fascinación que subrayaban los comentarios de E. Martínez de Velasco.

Otro colaborador de la revista que presentó la Exposición de Barcelona fue Carlos Frontaura y Vázquez (1834-1910). Había fundado en 1863 el semanario satírico *El Cascabel* que duraría hasta 1875 ; luego fundó publicaciones destinadas a un público juvenil, *Los Niños, La Edad dichosa, La Infancia, La Risa, La Gran Vía*. Una vez realizada la

Restauración, fue jefe de Sección en la Presidencia del Consejo de Ministros, gobernador civil de varias provincias, director de la *Gaceta de Madrid*. Vivió también en Barcelona y durante su residencia en esa ciudad dirigió el periódico *El Principado*. Entre su abundante producción novelística se puede recordar este título : *Viaje cómico a la Exposición de París*.

En su artículo de la *Ilustración* — publicado el 22.XI.1888 y que ocupa una página entera — nos presenta la Exposición mediante el clásico procedimiento de la familia de paletos que descubre las maravillas allí expuestas :

Imposible sería dar idea siquiera de la sorpresa que experimentó D. Pedro ante el grandioso espectáculo que se presentaba a su vista en el interior del Palacio de la Industria... López Fabra, mostrándole una instalación de singular riqueza y notable gusto (se encuentran en las instalaciones de Industrias Catalanas), le dijo : “Este expositor, que es una persona ilustradísima, a quien acaso encontremos pronto por aquí, era hace veinte años aprendiz en la fábrica del difunto D. Tomás Coma, no sabía leer ni escribir, y sólo con su poderosa voluntad ha logrado la fortuna que hoy posee, debida exclusivamente a su trabajo, y lo que es mejor que todo, el respeto de sus compatriotas y el amor de miles de obreros a quienes da el pan y de quienes más parece padre que jefe. Su fama de industrial inteligente y de hombre honrado es universal. Y no es éste únicamente el ejemplo que puedo presentar a usted de la virtud del trabajo.

En Cataluña son muchos los que desde la esfera más humilde, desde la miseria, han subido penosamente a la cumbre sin más auxilio que el de su propia voluntad. Y no hay otro mejor ni más eficaz para el hombre de bien.

La mujer y las hijas de D. Pedro, mientras éste y los muchachos veían otras instalaciones y oían embelesados las curiosas noticias y oportunas observaciones del veterano López Fabra, deteníanse ante los escaparates en que estaban encerradas preciosidades debidas al trabajo de la mujer.

Tras los rasgos muy marcados de paternalismo y machismo que caracterizaban la buena conciencia de gran parte de la burguesía de esa época, aparece la admiración ante las producciones de la ciencia y de la técnica ; es una manera amable de ensalzar la modernización.

La Exposición Universal de Barcelona tendrá una prolongación americana ; un grabado publicado el 28.II.1889 nos enseña el barco destinado a la Exposición Flotante en los puertos de América del Sur. El comentario precisa :

Realizada la Exposición Universal de Barcelona (1888) ofrécese a los productos nacionales que en ella ganaron altas y merecidas recompensas la mejor ocasión de utilizarse de la justa fama de sus celebrados productos, enviándolos en la Exposición Flotante a aquellos países donde el nuestro disfruta de generales simpatías, por la comunidad de origen, de sentimientos y de tradiciones, y dando extensión a sus relaciones comerciales.

Aquí aparece claramente que el propósito de esos certámenes, antes que la educación científica del público, era la presentación de nuevos materiales destinados a la conquista de amplios mercados.

Para la Exposición Universal de París del año 1889, encontraremos idéntica densidad y temática en los grabados :

- 21.I.1889, construcción de la Torre Eiffel,
- 30.I.1889, Galería de las Máquinas,
- 22.IV.1889, retratos del director y del arquitecto de la Galería de las Máquinas así como de G. Eiffel,
- 22.V.1889, iluminación de la Torre Eiffel,
- 8.VI.1889, puentes volantes de la Galería de las Máquinas,
- 8.VII.1889, la Torre Eiffel (cromotipograbado),
- 15.VII.1889, la Torre Eiffel, 2 grabados,
- 15.VIII.1889, la Galería de las Máquinas.

Los artículos redactados para presentar esta Exposición nos permiten descubrir a otro periodista de la revista : Juan Valero de Tornos (1842-1905). Él también fundó numerosas revistas y periódicos: *La última hora*, *El acabóse*, *Gente vieja*, *La Raza Latina*. Esta última revista fue publicada durante 16 años en todos los idiomas latinos y en ella colaboraron los más prestigiosos literatos y hombres de ciencia españoles, franceses e italianos. Entusiasta americanista, J. Valero de Tornos creó en 1889 la Unión Hispanoamericana. Entre sus obras se puede notar: *Guía Ilustrada de la Exposición Universal de Barcelona (1888)*, *América y España en la Exposición Universal de París (1889)*.

Un artículo suyo — publicado el 15.VIII.1889 y titulado “La Galería de las Máquinas” — dice así :

El Palacio de las Máquinas es la apoteosis del trabajo. Canta el hierro un poema heroico y el vapor una oda ; la electricidad doma y almacena la fuerza; los agentes materiales, obedeciendo a la conciencia humana, se esfuerzan por dar más barata mayor cantidad de felicidad a mayor número, y la paz y el progreso como que surgen y brotan de calderas, embolos y turbinas que producen un medio de bienestar y adelanto que el hombre pensador debe de sorprender y traducir en leyes y en sistemas sociales, uniendo así el positivismo con las ciencias morales y políticas.

Este texto es representativo de la ambigüedad de cierta vulgarización científica en la *Ilustración*; la difusión de los conocimientos, al pasar por las palabras, muchas veces sólo hace pasar palabras. Los modelos y esquemas tradicionales perduran, aunque cambien los términos. Esta información parece más destinada a ser hablada que utilizada ; en este sentido, la utilización de unos términos científicos sólo tendría una función social — de prestigio — una función sicológica — de seguridad ante los cambios que intervienen —.

Detallar lo consagrado a la Exposición Universal de París en 1900 volvería a repetir lo mismo, con la aparición de las primeras fotografías y el entusiasmo ante la óptica y la electricidad que dominaron esta Exposición.

La finalidad de todas esas Exposiciones Universales fue mostrar los productos de la industria, estimular la creación gracias a los premios otorgados en los concursos orientados por una filosofía que, según Pascal Ory, se resume en tres ismos: optimismo, industrialismo y paternalismo.

En el panorama de las informaciones acerca de realizaciones técnicas que se ofrecía a los lectores de la *Ilustración*, las adquisiciones de nuevo material bélico por el Ejército son

un elemento importante y constante en los primeros años consultados - 1889 / 1890 / 1893 - que luego desaparece en los últimos años — 1900 /1904 —. Podemos conjeturar que las perspectivas ofrecidas por la expansión colonial europea y el enfrentamiento entre Alemania y Francia ayudan a explicar la primera fase ; las dificultades y la derrota final en la Guerra de Cuba así como la serie de reveses en la de Marruecos podrían justificar el posterior silencio. La primera época consultada ofrece numerosos artículos ilustrados con multitud de grabados acerca del ejército español esencialmente, también de los ejércitos franceses y alemanes y de la marina británica, en los que se va notando la preparación metódica de los ejércitos europeos para un nuevo enfrentamiento.

- 15.VII.1889 : Ensayos del Parque Aerostático Militar. Artículo de una página de R. Arizcún acompañado de un grabado representando la ascensión de S.M. la Reina regente en el aeróstato, acompañada del coronel de Ingenieros, Sr. Ayllón.

- 22.II.1890 : Talleres de la fundición de cañones de los Sres Portilla, White y cía. Tres grabados (taller de cañones, taller de montajes, campo de tiro) y media página de texto que concluye diciendo : "Hoy cuenta España, merced a la protección del Ministerio de Marina, con talleres de verdadera importancia para máquinas y para artillería, que producen a precios iguales, y a veces inferiores, que los del extranjero."

- 8.III.1890 : El nuevo acorazado británico "Trafalgar". Grabado de media página acompañado de las características técnicas así como del coste final.

- 30.IV.1890: Montajes acorazados móviles. "Entre las muchas aplicaciones que de la moderna industria militar se han hecho al arte de la guerra, una de las recientes y completamente nueva es la de las cúpulas portátiles o montajes acorazados para atrincheramientos de campaña, construidas por la gran fábrica alemana de Grusón, en Magdeburgo."

- 8.VIII.1890 : Marina española de Guerra. Un grabado de la escuadra en Vigo, acompañado de la ficha técnica de cada uno de los barcos allí presentes.

- 15.VIII.1890 : Botadura del crucero "Infanta María Teresa". La presentación gráfica está acompañada de múltiples informaciones sobre el ingeniero-jefe, el británico Sr Wilson, los astilleros del Nervión, las características del barco, los armamentos, etc...

- 30.XII.1890 : El nuevo material del Batallón de Telégrafos. Siete grabados y sus comentarios que insisten sobre las nuevas características de la "guerra moderna".

Se puede notar en todos los artículos y comentarios de grabados de material del ejército, una multiplicación de cifras con un movimiento continuo hacia lo gigantesco, acompañado por indicaciones técnicas precisas. Este proceso de cantificación va eliminando a los hombres a favor del material con la concepción de unas guerras futuras cuyo desenlace se determinará únicamente por la superioridad técnica de un ejército sobre otro.

En este sentido, el comentario de E. Martínez de Velasco a propósito de un grabado titulado "La fotografía en el ejército francés" y publicado el 24.I.1893, puede ser considerado como modelo, seguramente involuntario, de humor negro :

El problema está resuelto : la autoridad militar se propone adoptar ese preciso medio de identidad personal, incluyendo en la libreta de cada soldado el retrato

correspondiente, que permitirá reconocer los cadáveres en el campo de batalla y el cual será después un precioso, aunque triste, recuerdo para las familias.

El mismo comentarista, a propósito de los reflectores eléctricos que van a ser utilizados en Melilla escribe lo siguiente (15.VII.1893) :

Los rifeños del campo de Melilla aprovechan la obscuridad de la noche para acercarse a los fuertes, y muchas veces al recinto exterior de la plaza, insultando a los centinelas y disparando algún tiro cuando creen encontrar blanco aprovechable. Aunque estas algaradas y escaramuzas nocturnas no pueden influir en las operaciones militares, dan motivo a que el enemigo se envalentoné y cobre alientos para resistirnos, por lo que sería muy conveniente escarmentarle, sobre todo empleando en el escarmiento los elementos que la ciencia moderna ha puesto en manos del ejército. De esta manera sería mayor el efecto moral y más completo, pues no cabe duda de que la aparición de un poderoso rayo de luz eléctrica rompiendo las tinieblas y envolviendo a un grupo de rifeños dará a éstos muy alto concepto de nuestra superioridad... Con gentes como la rifeña siempre es bueno establecer el prestigio, no sólo sobre la base del valor personal, sino también probando otras muchas superioridades, principalmente las que, por tocar para aquellas cortas inteligencias casi en los límites de lo maravilloso, producirán más profundo y duradero efecto. Adviértase que en estas luchas la mayor civilización decide la victoria, y que si algo hemos de ser y valer en Marruecos, hemos de deberlo principalmente a la mayor cultura.

Se puede comprobar que el tradicional tópico del ejército civilizador frente a indígenas bárbaros se completa aquí con elementos nuevos: el ejército muestra el avance tecnológico de una nación y la superioridad técnica justifica la dominación de un país sobre otro.

Otro de los temas motivados por la actualidad y la vulgarización científica que merece también un capítulo aparte es todo lo relacionado con la medicina. Durante esa época España sufre las últimas grandes epidemias y va descubriendo los principios elementales de higiene en el mundo urbano que se desarrolla.

Es, por ejemplo, el 8.I.1890, una página del dibujante Comba enseñando — con tres grabados imbricados — el “Hospital instalado en el Palacio de Bellas Artes con motivo de la epidemia reinante”. Se silencia la palabra “cólera”. El mismo dibujante presenta el 15.III.1890 cuatro grabados sobre un establecimiento de aguas sulfhídricas y sulfurosas artificiales, dirigido por el Dr J. Olavide. El aspecto de los “enfermos” nos indica a qué clase social acomodada se dirigían el establecimiento y la revista.

Se presenta el ejemplo francés el 15.VII.1890 bajo el título “Progresos de la Ciencia, estudio y cultivo de microbios en el Instituto Pasteur, de París”. Son, en total, cinco grabados que comenta E. Martínez de Velasco insistiendo sobre “las salas espaciosas”, “la luz del día”, “las grandes vitrinas”, “las elegantes columnas de bronce” para el gas y el agua, “los tubos metálicos que sirven para conducir al exterior los vapores nocivos y los gases de la combustión”. El ejemplo del laboratorio va determinando los cánones de la nueva higiene.

Una epidemia variolosa motiva un grabado de Comba publicado el 22.X.1890. Ocupa una página entera y se titula : “Vacunación directa de la ternera en el Instituto del Estado”.

El comentarista habitual expone lo siguiente :

La epidemia variolosa que, por desgracia, está causando estragos en la capital de España, es al mismo tiempo la demostración más concluyente de las incalculables ventajas que produce en el individuo, y por lo tanto en los pueblos, la inoculación de la linfa preservativa, o sea la vacuna : ésta preserva al hombre de la terrible enfermedad y tiene el mérito especial de que, siendo un preservativo eficacísimo, es en su aplicación de todo punto inocente.

Después de recordar la historia de las vacunaciones desde Jenner en 1796, presenta la situación española :

En la actualidad es médico vacunador jefe (del Instituto de Vacunación del Estado) D. Juan Cruz y Vázquez... quien ha publicado una excelente Memoria, premiada con mención honorífica por la Real Academia de Medicina, y una fiel traducción del estudio científico sobre la vacunación y la obligación de vacunarse, del doctor alemán Averve, médico-cirujano de Bremen.

Aquí aparece la labor de propagandista del vulgarizador en la *Ilustración* que, ayudado por la garantía científica del modelo alemán, trata de modificar comportamientos y de alejar terrores entre sus contemporáneos.

El 30.X.1890, se publica un grabado con vista panorámica de la nueva Escuela de Medicina de París y los descubrimientos del doctor alemán Roberto Koch para curar la tuberculosis — otra plaga de la época — motivan un primer grabado el 22.XI.1890, luego un segundo el 30.XI.1890, que muestran al médico en su laboratorio del Instituto Imperial Higiénico de Berlín.

Al privilegiar la presentación de invenciones y descubrimientos, a expensas de las evoluciones y modificaciones empíricas, el discurso científico va a forjar la figura emblemática de la revista, el héroe moderno ofrecido como ideal a las nuevas generaciones : el sabio. Esta figura del sabio concentra en sí misma todos los nuevos valores ensalzados por el discurso científico: al comunicar sus descubrimientos que trastornan las tradiciones, el sabio muestra que el pasado deja de constituir la norma y así anuncia los valores culturales del futuro, en particular la pericia y la exigencia de exactitud. También se subraya de esta forma la interdependencia que se va creando entre las naciones — gracias a la rapidez de la información — así como entre el sabio y los demás — gracias a los vínculos de la ciencia con la industria —.

A propósito del doctor Koch, el comentario del grabado lo presenta el 22.XI.1890 de esta manera :

¡ Ser médico de aldea es prueba inmensa para un hombre de talento ! ¿ Cómo el pobre médico de Langenhagen, obligado a hacer sus visitas facultativas, siempre mal retribuidas, en los pueblos circumvecinos, ha tenido tiempo de emprender contra los microbios una guerra encarnizada ? ¿ Qué prodigios de constancia y economía ha realizado para procurarse los costosos instrumentos y utensilios que exige la observación científica de los bacilos y bacterias ? ¿ Cuántas amarguras no sufriría un hombre de tanto valer, condenado por su poca fortuna a malgastar en aquella aldehuela un tiempo precioso, que debía parecerle como perdido para la ciencia ?

Así se concluye el comentario :

Su última comunicación a la *Gaceta Médica* de Berlín, manifestando la importancia de los resultados obtenidos con su nuevo procedimiento, es como un boletín de victoria redactado concienzudamente, con indiscutible probidad científica, que apenas deja duda del inmenso progreso realizado por el sabio doctor en el arte de curar aquella enfermedad horrible que causa la muerte de la séptima parte del género humano. El entusiasmo de Alemania por su sabio no tiene límites : hoy el Gran Alemán no es el Príncipe de Bismarck, ni el mariscal Moltke, sino Roberto Koch.

El retrato se completa el 30.XI.1890 cuando se dice : “En lo moral, el Dr Koch es de modestia y sencillez verdaderamente notables, y nada le molesta en tanto grado como las distinciones de que es objeto con motivo de su descubrimiento.” Con este retrato ejemplar, vemos que las dificultades encontradas (miseria económica, indiferencia y desinterés inicial por sus investigaciones), los valores alabados (tenacidad, perseverancia, modestia), la reacción popular (entusiasmo patriótico tardío pero sincero), dibujan el retrato robot del sabio según el comentarista E. Martínez de Velasco.

Otro retrato de sabio es el de Edison, firmado por Rafael Carrillo y Martos en dos artículos de una página cada uno, el 22.X.1889 y el 30.X.1889. Antes de presentar sus inventos, describe al hombre de esta manera :

En aquellas vastísimas galerías, donde el vapor, la electricidad, el magnetismo, la luz y el calor, concurren inconscientes a la realización de las más atrevidas concepciones, no funcionan más que inteligencias relativas. El simple obrero, el buen mecánico, el ingeniero distinguido, no ven nunca mucho más allá de la parcial y secundaria preparación confiada a su pericia. Inteligencia directriz que pueda abarcar un conjunto, siquiera sea de relativa importancia, no hay más que una : la del maestro, que piensa por todos ; el “primum movile” de aquel universo artificial que mantiene inalterable armonía en sus infinitas funciones. Cuando cesa toda actividad en los talleres, cuando se extinguen los hornos, quedan inmóviles los volantes, y el obrero busca en su hogar el tranquilo sueño que ha de prestar nuevas fuerzas para el trabajo del siguiente día, Edison continúa sus estudios por espacio de ocho horas más. El alba le sorprende frecuentemente solo en su inmenso laboratorio, meditando, calculando, investigando, preparando, en fin, materia para el trabajo de su millar de obreros, que ya comienzan a moverse perezosos en sus lechos cuando el maestro se dirige al suyo, para reanudar todos a la misma hora su labor.

La visión del alquimista medieval, transformado por las necesidades de la aplicación industrial y de la rentabilidad económica muestra todas las ambigüedades del discurso científico de la época, cómo sigue utilizando los modelos culturales familiares de sus lectores. Es de notar que los beneficios, el provecho — es decir la fuente esencial del progreso técnico — en ningún momento están evocados ; quizás se deba esta discreción a la buena — o mala — conciencia de la época frente a las desigualdades de la sociedad, quizás se deba también a esos vínculos tan importantes que hemos notado entre ciencia y técnica que no permiten separar claramente la labor de investigación de la producción industrial.

La presentación que se hizo entonces de dos sabios españoles adapta el discurso a la realidad española. A propósito de Isaac Peral, J. Fernández Bremón nota en su “Crónica General” del 15.VII.1890 :

La actitud del pueblo de Madrid ; las salvas formidables de aplausos que estallaban al paso del ilustre marino, decían claramente que su causa estaba ganada en el espíritu público, y que éste otorgaba a sus fatigas, talento, riesgos y trabajo la recompensa impersonal y ruidosa del triunfo popular.

El 30.VIII.1890, completa el retrato diciendo :

Cuando simpatizamos desde el primer momento con el proyecto del sabio oficial de nuestra Armada, dimos por supuesto que le aplaudiríamos aunque sufriese una derrota ; pues bastaba para honrarle la grandeza del propósito, la dificultad de la empresa, los riesgos a que se exponía, y el colocarse en esa avanzada de investigadores que marchan hacia uno de los ideales del progreso. Cuando se impugnaron científicamente sus proyectos, o más bien los datos que acerca de ellos se publicaron, nos callamos ; en las cuestiones técnicas deben hablar los más enterados, y en todo lo científico se debe exponer siempre el pro y el contra. Cuando se le infirieron agravios sin otro motivo que su noble aspiración, le defendimos.

Lo interesante aquí es notar cómo el mismo vulgarizador se pone en escena, indica claramente su opinión y la ofrece como modelo a sus lectores. Define su actitud como la de un hombre culto, moderado, orgulloso de los progresos de su patria.

En cuanto a Santiago Ramón y Cajal, el doctor Miñambres le dedica un artículo publicado el 30.VIII.1900 y antes de explicar los trabajos del investigador acerca de la fisiología del sistema nervioso, presenta al hombre de esta manera :

No es sencilla, en realidad, la empresa de dar a conocer a los cultos lectores de la *Ilustración Española y Americana* al sabio Dr D. Santiago Ramón y Cajal, que tantos timbres de gloria ha proporcionado con su infatigable labor científica a nuestra, por muchos conceptos, desdichada patria... El sabio que tanta gloria ha alcanzado para su patria, vive con estrechez y sin una pensión que sustraiga su pensamiento de las preocupaciones que le impone tan numerosa prole (7 hijos) para el presente y el porvenir.

Esta crítica de la incomprendición sufrida por el sabio, esta denuncia de los obstáculos que se presentan ante su labor, su imagen de pensador maldito que tarda en conseguir el reconocimiento público ante el valor de sus investigaciones, sitúan inmediatamente al lector en la minoría selecta e informada, favorable a la modernización.

Aunque la *Ilustración Española y Americana* tuviera vocación de dirigirse a un lectorado indiferenciado, existían dos secciones que pueden indicarnos qué tipo de lectores interesarían las informaciones científicas. Por una parte los certámenes científicos anunciados al final de algunos números ya exigían un nivel universitario reservado a pocas personas. Por ejemplo el 22.II.1890 :

La Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, de esta corte, abre concurso público.

1) Catálogo ordenado de todas las curvas de cualquier clase que han recibido nombre especial, acompañado de una idea sucinta de la forma, ecuaciones y propiedades generales de cada una, añadiendo la noticia de los libros o autores que primeramente las han dado a conocer.

2) Historia crítica de los estudios realizados en España sobre la Electricidad y sus aplicaciones a la Telegrafía.

3) Característica y estudio comparativo de las diversas zonas y regiones de la vegetación espontánea en España, relacionándolas, en lo posible, con las del cultivo agrario.

Idéntica preocupación por relacionar la investigación con posibles aplicaciones técnicas se encuentra en el concurso científico anunciado el 15.XII.1890 :

Deseando la redacción de la revista *La Farmacia Moderna* contribuir al progreso de los conocimientos farmacéuticos, establece, por su cuenta, un Concurso anual, para adjudicar un premio de 500 pesetas al trabajo cuyo mérito determine la calificación de un Jurado especial... y versará sobre el siguiente tema: Alteraciones que pueden desarrollarse en el medicamento oficial. Su generalización teórica. Estudio experimental y práctico de estas alteraciones en cada tipo de medicamentos. Medios de evitarlos.

Por otra parte, la sección "Libros presentados" — redactada por E. Martínez de Velasco — arroja un saldo mayoritario para los libros de Medicina ; por ejemplo durante el año 1889, de 20 títulos científicos editados en España, 15 son de Medicina. Además, la presencia entre los colaboradores de la *Ilustración* de dos importantes médicos de la época, Eduardo del Castillo de Piñeiro y Angel Fernández Caro, muestra la importancia de esta categoría científica en la vulgarización llevada a cabo por la revista para lectores interesados por este tema.

La tarea de contrastar la historia de las ciencias y técnicas de la época con la presentación que se hizo de ellas en la *Ilustración* excedería con mucho los límites de este trabajo ; quizás aparecieran entonces algunas formas de retención de la información, de selección entre los distintos acontecimientos ocurridos, de mayor o menor importancia otorgada a tal o cual descubrimiento según sus consecuencias.

Sin embargo, llegados a este punto, podemos preguntarnos si la redacción de la *Ilustración Española y Americana*, al presentar descubrimientos científicos y novedades técnicas, quiso favorecer el cambio de mentalidad deseado por muchos intelectuales de la época que confiaban en el papel de la ciencia para regenerar España o si, más modestamente, sólo se trató de una vulgarización-espejo en la que los lectores volvían a encontrar sus modos de percepción de la realidad, sus conceptos y valores tradicionales.

Las múltiples ambigüedades que hemos podido notar en los varios tipos de discurso científico de la *Ilustración* parecen indicar que no hubo una política editorial clara y determinada, sino más bien la voluntad de situarse en una corriente europea y suscitar nuevos comportamientos : afirmación de la importancia de las ciencias, interés por sus resultados, creación de un clima favorable para su desarrollo, nacimiento de vocaciones científicas.

La ausencia de una política determinada hace que en los artículos no se privilegia, por ejemplo, la iniciativa privada o gubernamental ; sólo se piden fondos, vengan de donde vengan. De la misma manera, se afirma una política unanimista de la sociedad en la que la ciencia anulará los conflictos sociales ; es decir que se callan los temas conflictivos y se silencian los nuevos conceptos introducidos por los descubrimientos presentados. Este

“olvido” parece corresponder a la tentativa de hacer que el discurso científico sea lo más neutro posible, para mantener el consenso cultural y evitar una reacción de rechazo por parte de los lectores.

La ciencia estaba entonces considerada como una energía que trastornaba la sociedad, la cultura, el entorno cotidiano; era una fuerza muy cercana que suscitaba una actitud compleja de esperanza ante las consecuencias benéficas esperadas y de ansiedad ante la complicación de los nuevos sistemas técnicos. En esta situación, el vulgarizador tendría entonces un papel casi sacerdotal y el discurso-espectáculo de la vulgarización científica se parecería a la celebración del mito de la científicidad en el que se requeriría la fe de los lectores : fe en la ciencia, en los sabios y en sus vulgarizadores. Se podría hablar de celebración de un mito por el lenguaje utilizado, por la dialéctica revelación / alejamiento, por el espectáculo ofrecido de fuerzas sobrehumanas. Efectivamente, el espectáculo sobrecogedor de las realizaciones técnicas en las Exposiciones Universales, el éxito internacional de esas grandes ceremonias modernas que constituían gran parte de la información, todo eso logró imponer la idea de que las ciencias y las técnicas eran algo positivo.

El papel del lenguaje en este cambio cultural fue importantísimo. Sabemos que es ante todo signo de identificación social y el hecho de que revele el estatuto de cada uno interviene a favor de las modas, favorece la ilusión de comprensión con el uso de términos brillantes y modernos. El prestigio otorgado al término científico — sobre todo al sustantivo — favoreció la introducción de términos impresionantes y de fórmulas definitivas, tal como lo hemos visto a menudo a través de los extractos citados. En los artículos suele designar un objeto bien preciso, su frecuencia de utilización es pequeña en un vocabulario que podemos calificar de indiferenciado; por otra parte suele ser de origen extranjero puesto que está asociado con el objeto que designa. Este último punto completa lo dicho anteriormente acerca de la modernización que aparece a través del vocabulario. A los factores sicológicos (prestigio de tal o cual éxito técnico) se añaden factores socio-económicos (dependencia económica, política o cultural de España frente a sus vecinos europeos) que permiten explicar esta utilización de términos científicos y técnicos extranjeros.

La industrialización y, de manera más general, la modernización, significaron cambios en el modo de producción, en el orden social, en los conocimientos y en los valores de la sociedad finisecular. La modernización fue posible gracias a la urbanización, a la reducción rápida de las tasas de mortalidad y natalidad, a la instauración de un gobierno centralizado, a un sistema de educación que inculcara los conocimientos más modernos. Estos elementos eran interdependientes pero cada uno con un desarrollo autónomo, por eso la urbanización de España se llevó a cabo en una economía todavía pre-industrial en muchos casos. Los avances tecnológicos y la industrialización que los acompaña estaban esencialmente concentrados en dos regiones del país y la *Ilustración*, al valorar estos ejemplos, incitaba a la multiplicación de — según las palabras de S. Espriú — esas “pequeñas Atlántidas”. La discordancia entre los distintos elementos necesarios a la modernización, debida al desarrollo desigual de la España de esa época, creó regiones, ciudades o sectores dinámicos y otros

estancados ; en unas regiones la estructura social facilitaba los progresos técnicos y en otras no.

Entonces, quizás haya sido éste el papel más importante de la vulgarización científica en una revista de contenido múltiple como lo era la *Ilustración Española y Americana* : proponer al lector el retrato del vulgarizador ideal con quien identificarse, un hombre abierto, informado, favorable al progreso, curioso frente a las ciencias, inteligente. Sin embargo, más que una formación intelectual abstracta destinada a compensar las carencias de la enseñanza, fue una sensibilización a los problemas engendrados por la modernidad, para suscitar comportamientos adaptados a los nuevos conocimientos.

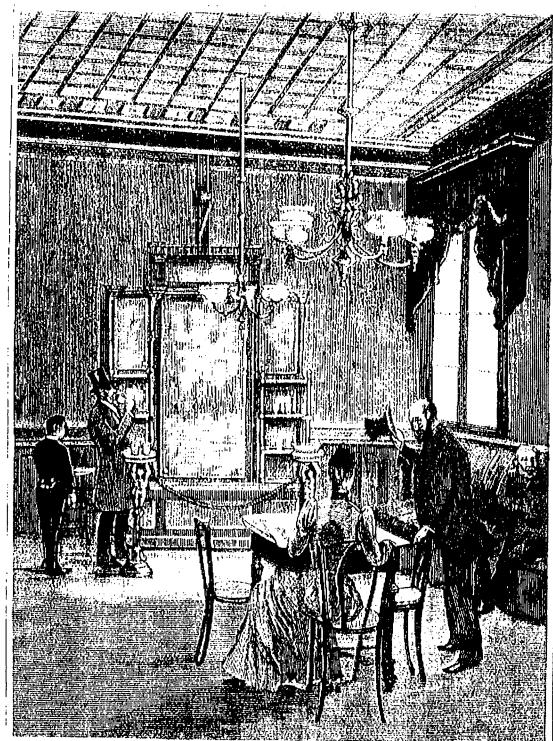
En este caso, el éxito de la *Ilustración Española y Americana* quizás no sólo se deba a un título y a una fórmula editorial copiados del extranjero, sino también al hecho de reanudar con la tradición hispánica de los Ilustrados, de las Sociedades de Amigos del País que ya obraban por la Regeneración de España.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

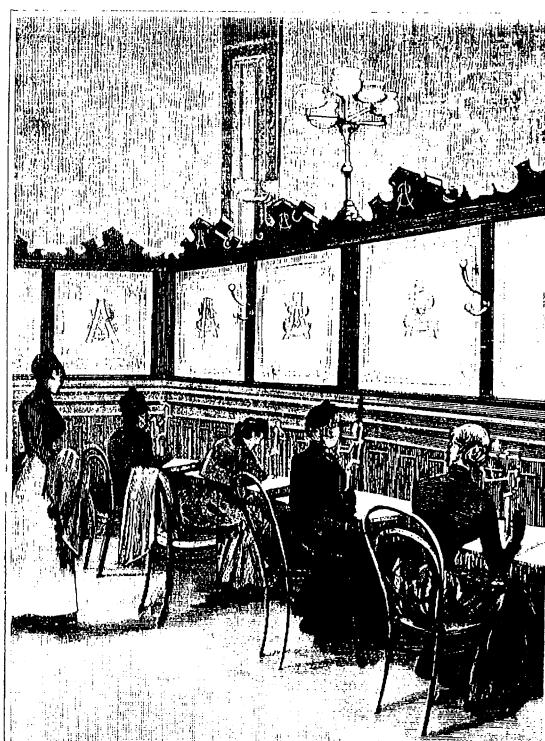
- AUTHIER, Jacqueline : "La mise en scène de la communication dans des discours de vulgarisation scientifique", in *Langue Française*, N° 53, Février 1982, p. 34-47.
- BARBICHON, Guy: "La diffusion des connaissances scientifiques et techniques", in *Introduction à la Psychologie Sociale*, Paris, 1973.
- BOIREL, René : *Science et Technique*. Neuchatel, 1955.
- DAUMAS, Maurice: *Histoire de la Science*. Paris 1957.
- Enciclopedia Universal Ilustrada*. Espasa-Calpe S.A.
- GAUTHIER, Guy : "Image et texte: le récit sous le récit", in *Langages*, N° 75, Septembre 1984, p. 9-21.
- GIL NOVALES, Alberto : *Las pequeñas Atlántidas. Decadencia y Regeneración intelectual de España en los siglos XVIII y XIX* Barcelona, 1959.
- GILLE, Bertrand : *Histoire des Techniques*. Paris 1978.
- GOURINAT, Michel : *De la philosophie*. Tome 1, Paris, 1989.
- GRUNIG, Blanche-Noelle : "Différences et ajustements", in *Langue Française*, N° 53, Février 1982, p. 7-21.
- GUILBERT, Louis : "La spécificité du terme scientifique et technique", in *Langue Française*, N° 17, Février 1973, p 5-17.
- JACOBI, Daniel : *Diffusion et vulgarisation* Paris, 1986.
- JURDANT, Baudouin : "La vulgarisation scientifique", in *La Recherche*, N° 53, Février 1975, p. 141-155.
- KUHN, Thomas : *La structure des révolutions scientifiques*. Paris, 1983.
- LANDES, David : *L'Europe technicienne — Révolution technique et libre essor industriel en Europe occidentale de 1750 à nos jours*. Paris, 1975.

- LECUYER, M.C. et SERRANO, C. : *La guerre d'Afrique et ses répercussions en Espagne. 1854-1904* Paris, 1976
- ORY, Pascal : *Les Expositions Universelles de Paris.* Paris, 1982
- RAICHVARG, Daniel et JACQUES, Jean : *Savants et ignorants. Une histoire de la vulgarisation des sciences.* Paris, 1991.
- ROQUEPLO, Philippe : *Le partage du savoir.* Paris, 1973.
- SERRE, Jean-Louis : "Biologie et Médias: les dangers du scoop", in *La Recherche*, N° 239, Janvier 1992, p 86-88.

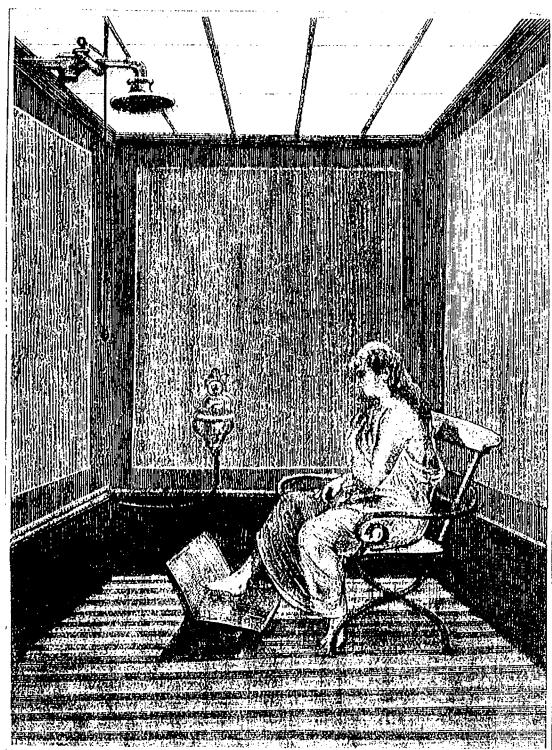
AEROTERAPIA É HIDRÓTERAPIA.



SALA DE BEBIDAS SULFÍDRICAS Y SULFUROSAS.



SALA DE INHALACIÓN Y PULVERIZACIÓN, DESTINADA Á SEÑORAS.



ESTUFA DE VAPOR.

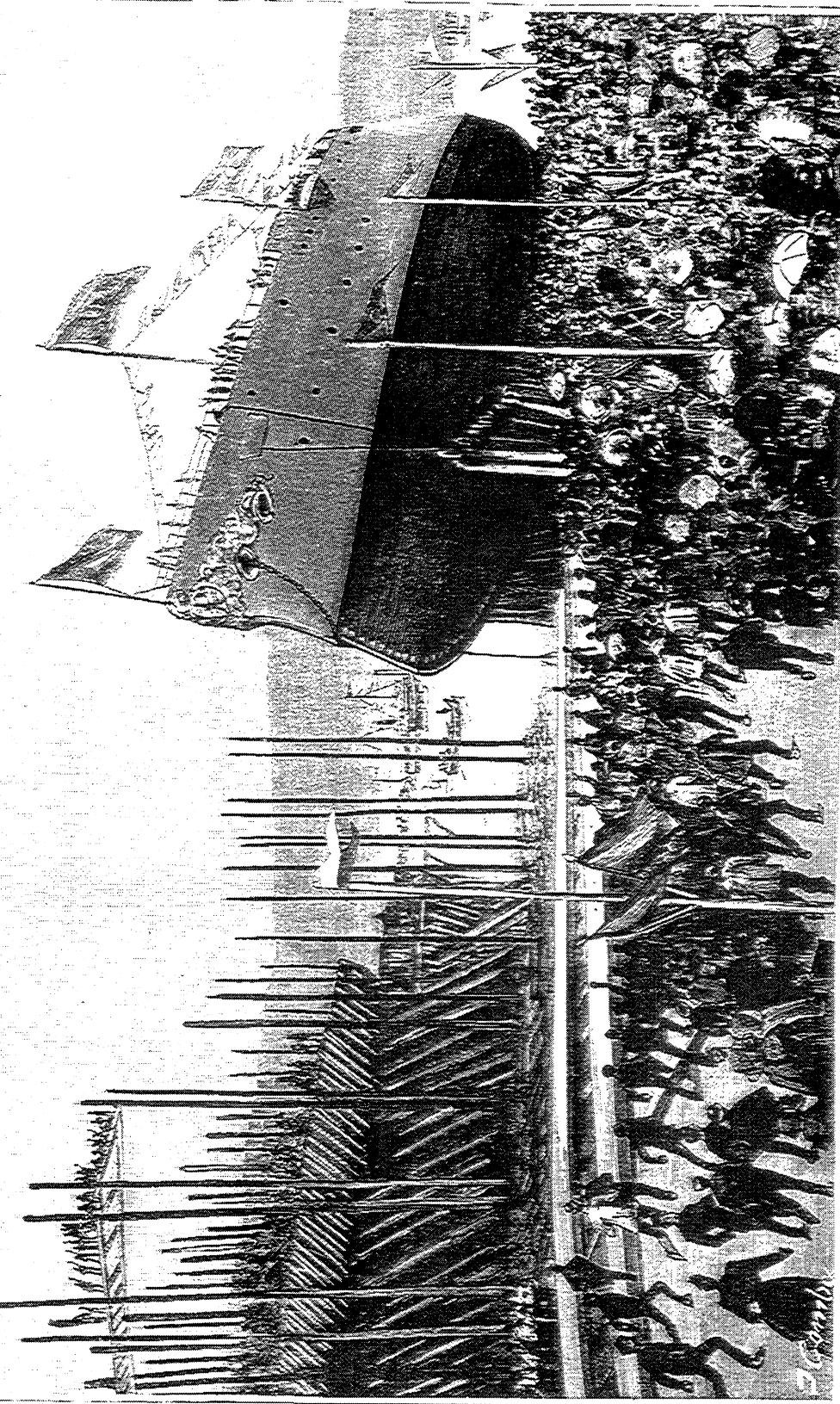


«VAPORARIUM» PARA INHALACIÓN DIFUSA.

MADRID.—ESTABLECIMIENTO DE AGUAS SULFÍDRICAS Y SULFUROSAS ARTIFICIALES, BAJO LA DIRECCIÓN DEL DOCTOR D. JOSÉ OLAVIDE.
(Dibujos del natural, por Comba.)



MADRID.—FACUNDAZIÓN DIRECTA EN LA TENERA EN EL INSTITUTO DEL ESTADO, CONO PRESERVATIVO CONTRA LA ACTUAL EPIDEMIA VAROLOSA.—(Dibujo del natural, por Comba.)



EL MOMENTO CRÍTICO: ENTRUSASMO DE LOS CIUDADOS AL VER DESLAZARSE MAESTUOSAMENTE EL CRUCERO HACIA LA RÍA.
(Dibujo del natural, por Comba.)

Eliseo Trenc

LAS BELLAS ARTES EN LAS *ILUSTRACIONES*

En un artículo esclarecedor¹, Helene E. Roberts explica que hay dos maneras de hacer historia del arte, una a partir de una perspectiva contemporánea, teniendo en cuenta la evolución posterior del gusto y nuestra propia concepción del arte, y otra que consiste en adoptar los puntos de vista y la escala de valores de la época que se estudia, que es la única que permite conocer cuál era entonces la concepción del arte y qué papel desempeñaba éste en la sociedad consideraba. Para Helene E. Roberts, la prensa y en particular las revistas ilustradas son una de las fuentes primordiales de esta segunda forma de hacer historia del arte. Refiriéndose al arte inglés de la época victoriana nos dice que cualquier estudio de conjunto deberá tener en cuenta los muchos artículos de estas revistas ilustradas que se refieren al arte, a la arquitectura y a la estética y las numerosas reseñas de exposiciones. Estos artículos definen el gusto estético victoriano, revelan los criterios estéticos con los cuales se juzga el arte y describen el entramado de la promoción artística, del mercado de arte y del mecenazgo estatal o privado.

Todos los historiadores del arte del siglo XIX hemos trabajado evidentemente con la prensa en general como fuente de información sobre el arte, esencialmente como fuente de documentación y de búsqueda de obras de arte reproducidas en ella, pero hasta hoy, salvo en las investigaciones sobre la crítica artística que tiene en la prensa su mayor y casi exclusivo soporte, no creo que hayamos trabajado bastante sobre las revistas ilustradas y en particular sobre las *Ilustraciones*, no solamente como fuente documental, sino igualmente como elemento activo y a la vez reflejo de la conformación del gusto estético de la España de la Restauración bajo el reinado de Alfonso XII. Me voy a centrar en éste porque, como ya se ha dicho, es el periodo que corresponde al predominio de las *Ilustraciones* en el panorama de la prensa ilustrada española y permite tener un corpus de revistas mayor que en la época anterior.

Tengo que empezar por decir que, de momento, es imposible hacer un estudio serio y científico sobre las Bellas Artes en las *Ilustraciones* españolas, ya que nos faltan una serie de datos que voy a enumerar.

Las primeras carencias conciernen todo lo que se refiere al grabado, no respecto a su técnica, Francesc Fontbona ha demostrado en su estudio que sabemos muchas cosas sobre ésta, sino a su elección y difusión. La imagen de las obras artísticas que aparecen reproducidas en las *Ilustraciones* son grabados xilográficos hechos a partir de dibujos hechos a partir de las pinturas y las esculturas, salvo algunas litografías y fotograbados. El grabado xilográfico domina el panorama de los medios de reproducción de la imagen hasta principios del siglo XX. Me parece que es una de las características fundamentales de la unidad de la

imagen que nos formamos del siglo XX. Tenemos tendencia, como los lectores de las *Ilustraciones*, a ver el mundo ochocentista a través del prisma del entramado de las líneas de la xilográfía a la testa. Marchandiau en su estudio de *L'Illustration* había notado el apego del público a la xilográfía que se consideraba más noble, más artística, más original que la imagen más neutra obtenida por el fotograbado. Deben existir otros factores para la permanencia de la xilográfía en las Ilustraciones, incluso en los primeros años del siglo XX. La xilográfía es tan característica de las *Ilustraciones* que aparece como un signo de identidad de éstas frente a las más modernas revistas ilustradas del siglo XX que adoptan mayoritariamente el fotograbado. Los lectores se han acostumbrado a esta visión tramada del mundo y la fuerza de la costumbre debe de pesar así como la existencia de los talleres de grabadores empleados exclusivamente por las principales *Ilustraciones*.

Lo que me importa subrayar respecto al modo de reproducción de las obras de arte es que ésta acarrea una pérdida considerable de sus cualidades estéticas. La reducción de la pintura al blanco y negro empobrece en gran medida la apreciación de su calidad técnica y estética. La reproducción de obras de arte en color es poco frecuente en las *Ilustraciones* la cromolitografía se empieza a emplear poco después del año 1885 y el fotograbado en color sólo aparece en los años 1890, y estas técnicas de reproducción en color se reservan esencialmente para los números extraordinarios de navidad o de principio de año. Además, la traducción al grabado de la pintura enfatiza los aspectos compositivos y el dibujo. El paisaje pintado, sobretodo con las nuevas técnicas impresionistas o afines a ellas, sufre una pérdida considerable de sus cualidades al ser reproducido por medio de la xilográfía. No es ausente, ya que es un género importante del arte del siglo XIX, pero su reproducción es muy deficiente y en realidad aparece muchas más veces bajo la forma de apuntes o de dibujos de artistas con fuertes contrastes de blanco y negro que bajo la forma de reproducción de un cuadro que de todas formas habrá tenido que ser reducido anteriormente a un dibujo. El bodegón es también un género maltratado, ya que la xilográfía es incapaz de proporcionar la sensación de materia de los objetos que logra la pintura. La pintura académica, la que sigue valorando el modelado para la consecución del volumen, la pintura relamida que parece esconder la materia pictórica, la que da la primacía al dibujo y a los valores compositivos es la que se adapta mejor a la reproducción a través del grabado, a pesar evidentemente de la pérdida notable del color. Es la que encontramos de forma mayoritaria en las *Ilustraciones*. Por supuesto es también la pintura oficial del siglo XIX, la pintura que ha adoptado la burguesía, y en el fondo es lógico que la pintura académica siga encontrando en el grabado su método de reproducción más adecuado, mientras que la pintura moderna tenga que buscar en nuevas técnicas de reproducción fotomecánicas, en particular el fotograbado en color (tricromía o cuadricromía) métodos de difusión más fieles y adecuados.

Para la escultura, esencialmente monóchroma en el siglo XX, no existen grandes diferencias en las reproducciones por medio de la xilográfía o del fotograbado. En ambos casos tenemos las mismas pérdidas del volumen y de la calidad de la materia, pero podemos decir que la escultura sufre menos pérdidas, al ser reproducida, que la pintura.

La cuestión de saber cómo los editores españoles se procuran grabados extranjeros, a través de qué tipo de circuitos éstos llegan a España, el precio que valen, según qué criterios

son elegidos, es una de las carencias fundamentales de datos para su estudio. Claro que sabemos, porque todas las ilustraciones llevan el nombre del grabador o del taller de grabado, que las *Ilustraciones* españolas están llenas de xilografías compradas en el extranjero, en Francia, en Alemania en Inglaterra y en Italia. Pero, a parte las denuncias hechas por unos editores contra otros que compran grabados extranjeros en lugar de editar y difundir grabados españoles, poca cosa sabemos al respecto y, que yo sepa, no se ha emprendido, hasta la fecha, un estudio sistemático ni de la proporción de grabados extranjeros respecto a los españoles, ni se han estudiado los aspectos económicos y culturales de un mercado europeo de reproducciones de arte que hacía vivir a un conjunto nada desdeñable de dibujantes y grabadores y que ayudaba a conformar el gusto estético de la burguesía europea. Conocer los criterios de selección de los grabados por parte de los editores y directores artísticos de las *Ilustraciones* ayudaría igualmente a que tengamos una idea de la configuración del gusto estético de la sociedad burguesa española del último tercio del siglo XIX, pero no sabemos gran cosa al respecto ya que no se ha estudiado esta cuestión ; podemos aventurar que, como en toda transacción, los aspectos económicos y comerciales deben ser considerables. La elección de reproducciones de arte extranjero por un editor español viene condicionada por su propia existencia, que él no determina, es decir que supongo que lo que hace es elegir en un muestrario de grabados, lo que no debe hacer es encargar directamente grabados a partir de obras de arte que generalmente desconoce. En el caso del arte español, la situación es diferente. El editor o el director artístico de las *Ilustraciones* pueden encargar a su equipo de grabadores la reproducción de los cuadros y estatuas más famosos, lo que es a la vez un indicio de su popularidad y contribuye a ella. Sin embargo, a falta de datos de archivos sobre las transacciones que esperamos se encuentren y se estudien algún día, tenemos el resultado, los grabados mismos que dicen mucho sobre el gusto artístico de la sociedad española. Al lado de los artistas más famosos del arte oficial académico europeo y español aparece un número considerable de artistas hoy completamente desconocidos, autores generalmente de composiciones bonitas, con lindas señoritas, adaptadas a la estación del año en que se publica la revista, escenas costumbristas y de género insignificantes pero muy comerciales y que configuran el gusto artístico de la burguesía media, un arte comercial y cursi que no es únicamente español, sino europeo. En España, los años 1880 y 1890 son propicios a artistas de este tipo que venden sus dibujos o trabajan por encargo de las *Ilustraciones* y que propagan un arte costumbrista u orientalista, cuya fuente se encuentra en la obra de Mariano Fortuny y que perdurará hasta el Modernismo. Por ejemplo Balaca, Fabrés, Galofre, Marqués y Llovera decoran las páginas de *La Ilustración Artística* de sus composiciones, Cecilio Plá, Méndez Bringa, Manuel Picolo, Huertas, García Ramos las de *La Ilustración Española y Americana* y lo mismo ocurre con las demás ilustraciones con otros dibujantes. Podemos englobar dentro de esta modalidad pero con más calidad artística, los cuadros de género y los retratos que constituyen un capítulo importante del arte del XIX. Todas las *Ilustraciones* españolas reproducen numerosas reproducciones de los cuadros de E. Serra, M. Fortuny, Jiménez Aranda, Raimundo Madrazo, B. Ferrández, R. Ribera, F. Miralles, etc... Citar la lista de pintores extranjeros de género sería muy largo, por supuesto no faltan los maestros, Meissonier, Munkaksy, etc... Lo que quiero subrayar es que la pintura de género y una

escultura intrascendente del mismo tipo ocupan un lugar importante en las revistas, lo que refleja su impacto y su aceptación en la sociedad española. Ahora bien, uno puede preguntarse si esta inclinación hacia lo cursi y lo comercial de las composiciones hechas ex profeso para las revistas por artistas de segunda fila, y que se sitúa en la línea de lo recreativo de la prensa ilustrada, no supone cierta degeneración del gusto burgués hacia un arte masificado, bonito, muy repetitivo, un poco de cromo, a medio camino entre la idealización y lo cursi. Esto va a contribuir a alejar todavía más la masa del público burgués del arte de vanguardia (naturalismo e impresionismo) que se está realizando coetáneamente. Sin embargo, y como contrapunto a esta imagen artística recreativa e intranscendente, las *Ilustraciones* otorgan un amplio espacio a las realizaciones pictóricas y escultóricas consideradas como las más valiosas y más nobles por la sociedad burguesa, la pintura de historia, la escultura conmemorativa y monumental, un arte que simboliza a menudo sus valores morales por medio de la alegoría. Esto viene reforzado por un aspecto fundamental de la vida artística de la época del que es indispensable hablar, es decir la importancia de los Salones y de las Exposiciones oficiales de Bellas Artes. La vida artística de la segunda mitad del siglo XIX gira en torno de las Exposiciones oficiales de arte, las de la Royal Academy en Londres, las Exposiciones de Munich y Berlín, los Salones anuales de París y la Exposiciones Nacionales en Madrid y de Bellas Artes en Barcelona para España. Los cuadros y esculturas premiados con primera medalla son lógicamente los más divulgados por la prensa ilustrada. Por ejemplo, muchas reproducciones que las *Ilustraciones* españolas compran en París y que acompañan las reseñas de los Salones de sus correspondientes, son las de los cuadros premiados que un equipo de grabadores reproduce rápidamente y que casas especializadas proponen a la venta. La casa Goupil de París es una de las más conocidas. Por esta razón, cuadros de pintura de historia como los de H. Makart, J.P. Laurens, Rochegrosse, H. Flandrin, F. Leighton aparecen reproducidos con cierta frecuencia en las *Ilustraciones* españolas. Pero, a partir de la implantación de buenos talleres de xilografía a la testa en Madrid y Barcelona, es la pintura de historia española que va a tener la preeminencia. Los cuadros de historia premiados en las Exposiciones Nacionales van a ser reproducidos en las *Ilustraciones* españolas con elogios ditirámbicos y sus autores Luna, Pradilla, Martínez Cubells, Moreno Carbonero, Tusquets, J. Benlliure considerados como los genios de la pintura española coetánea. La frecuencia de reproducciones de pintura de historia y sobre todo su máxima valoración por los comentarios críticos que acompañan los grabados van lógicamente ligadas al papel fundamental de la Historia en el siglo XIX en la cual la sociedad española burguesa busca modelos de nacionalismo y de virtudes morales. Se trata, en cierta medida, de una pintura didáctica y moralizadora que se amolda perfectamente a algunas de las finalidades de las *Ilustraciones*.

Otra modalidad artística que ocupa un lugar preferente en las *Ilustraciones* es el arte religioso, exclusivamente cristiano en España. Lógicamente, hay momentos privilegiados para este tipo de reproducciones : Semana Santa, la fiesta de la Virgen, Navidad cuando las revistas están llenas de grabados de pintura y escultura religiosas europeas : alemana con Gabriel Max por ejemplo, italiana con Morelli y francesa con H. Flandrin. Pero hay reproducciones de arte religioso a lo largo del año. Aquí también la presencia del arte español

es fuerte. Es en este género donde se reproduce con más frecuencia el arte religioso español del siglo de oro, especialmente la obra de Murillo, y una presencia menor de arte medieval y renacentista, representado sobretodo por la escultura. La escuela contemporánea española, tanto en pintura como en escultura, está igualmente bien representada, pero carece del sentido idealista y místico del arte cristiano pretérito y viene mezclada de costumbrismo y realismo. Comparando las *Ilustraciones* españolas con la francesa *L'Illustration*, se nota una mayor presencia del arte religioso en las primeras. Para mí, esta fuerte presencia iconográfica expresa, si se la contrasta con los numerosos grabados que reproducen los adelantos técnicos y científicos contemporáneos, una de las tensiones más fuertes de la cultura burguesa española de la Restauración, esa dicotomía entre la tradición y el conservadurismo por una parte y por otra parte la necesaria modernización del país, una modernización que topa con uno de los baluartes más fuertes de la tradición, la religión con la cual el progreso se ve obligado a convivir.

Siempre limitándonos a las *Ilustraciones* que hemos llamado nacionales, ya que pretenden abarcar el público entero del estado español e Hispanoamérica y que son a la vez las más importantes y las más características, hemos notado en lo que concierne las Bellas artes una gran homogeneidad en las que hemos estudiado y vaciado *La Ilustración Española y Americana*, *La Ilustración (revista hispano-americana)* de Tasso, *La Ilustración Artística* salvo en una *La Ilustración Ibérica* la única que no responde exactamente al esquema trazado hasta ahora. Puede parecer sorprendente a un público no especializado que no figuren en las revistas ilustradas del tiempo los artistas que consideramos, hoy día, los genios de la segunda mitad del siglo XIX, los Prerafaelitas ingleses, los pintores realistas como Courbet, Daumier, Manet, los Impresionistas. Pero también es un hecho muy conocido del arte del siglo XIX la rebelión de los grandes artistas renovadores que se sitúan fuera y en contra del arte oficial, académico y que no logran un reconocimiento público y general más que en su vejez o incluso después de su muerte. Las *Ilustraciones* españolas, en un ambiente provincial respecto a las capitales del arte europeo, no pueden reproducir a la vanguardia artística porque su público, la burguesía media, no la comprende y la rechaza y que sus editores comparten las ideas estéticas de esta clase a la que pertenecen. Sin embargo, en España, *La Ilustración Ibérica*, de la que era director artístico Alfredo Opisso, se mostró más abierta a las novedades artísticas que las otras. Supongo que ello se debe en gran parte a Alfredo Opisso, hombre de una gran cultura, uno de los mejores críticos de arte de su tiempo. No sabemos por qué conducto se procuró los grabados de arte novador pero, en las páginas de *La Ilustración ibérica* aparece cierta divulgación del Prerafaelismo británico y de algunos de los precursores del Simbolismo como Puvis de Chavannes, Gustave Moreau, Eugène Carrière, Rodin, Böcklin y Khnopff al lado del arte académico oficial que sigue siendo el arte predominante con el realismo anecdótico. *La Ilustración Ibérica* es la revista de información general ilustrada más documentada y más abierta al arte europeo contemporáneo durante el periodo 1883-1897 de su publicación, y no es extraño que se publique en Barcelona, la ciudad del estado español más representativa de esta nueva cultura burguesa europea.

Finalmente, los estudios sobre la prensa y la imagen impresa en la Inglaterra victoriana² han hecho que me haya percatado de algo evidente pero que puede pasar

desapercibido, la importancia de las Bellas Artes como hecho diferenciador entre la cultura burguesa y la cultura del pueblo que no tiene acceso a ellas ni las consume como bien cultural. Las Bellas Artes, como el teatro, como la ópera configuran elementos diferenciadores de la cultura aristocrática y burguesa frente a la cultura popular. Las inauguraciones de las Exposiciones oficiales de Bellas Artes son un evento considerable, reproducidas centenares de veces en las *Ilustraciones*, en las que sólo participa la élite, quedándose la masa fuera. Es curioso y sintomático constatar cómo los grabados reproducen exactamente esta exclusión del pueblo reducido a un telón de fondo lleno de admiración que valoriza a la élite que hace gala de su riqueza y su lujo. Este esquema de una sociedad burguesa que se reconoce en el arte que se produce para ella y que lo consume como elemento configurador de su cultura hace que predomine el arte contemporáneo ochocentista sobre el arte del pasado, menos adaptado a esa función. Este esquema se quebrará cuando los artistas renovadores individualistas se rebelen y se nieguen a trabajar según un gusto burgués anti-estético para ellos, beocio, y por consiguiente se proletaricen en cierta forma al quedar al margen de una sociedad que no acepta su libertad y que se niega a dejarles un sitio digno en ella, fenómeno conocido bajo el término de bohemia artística.

El sitio y la función de las Bellas Artes en las *Ilustraciones* son uno de los aspectos de estas últimas que configuran mejor la cultura burguesa española de la Restauración, mostrando su tradicionalismo y el uso que hace de la reproducción masiva de la imagen para propagar sus propios valores.

NOTAS

1. Roberts, Helene E. *Exhibition & Review : the periodical press and the Victorian art exhibition system* in Shattock, J. & Wolff, M. *The Victorian periodical press ; samplings and soundings*, Leicester University Press, 1982, p. 79.
2. Aanderson, Patricia *The printed image and the transformation of popular culture 1790-1860*, Clarendon Press, Oxford, 1991.

La Ilustración Artística

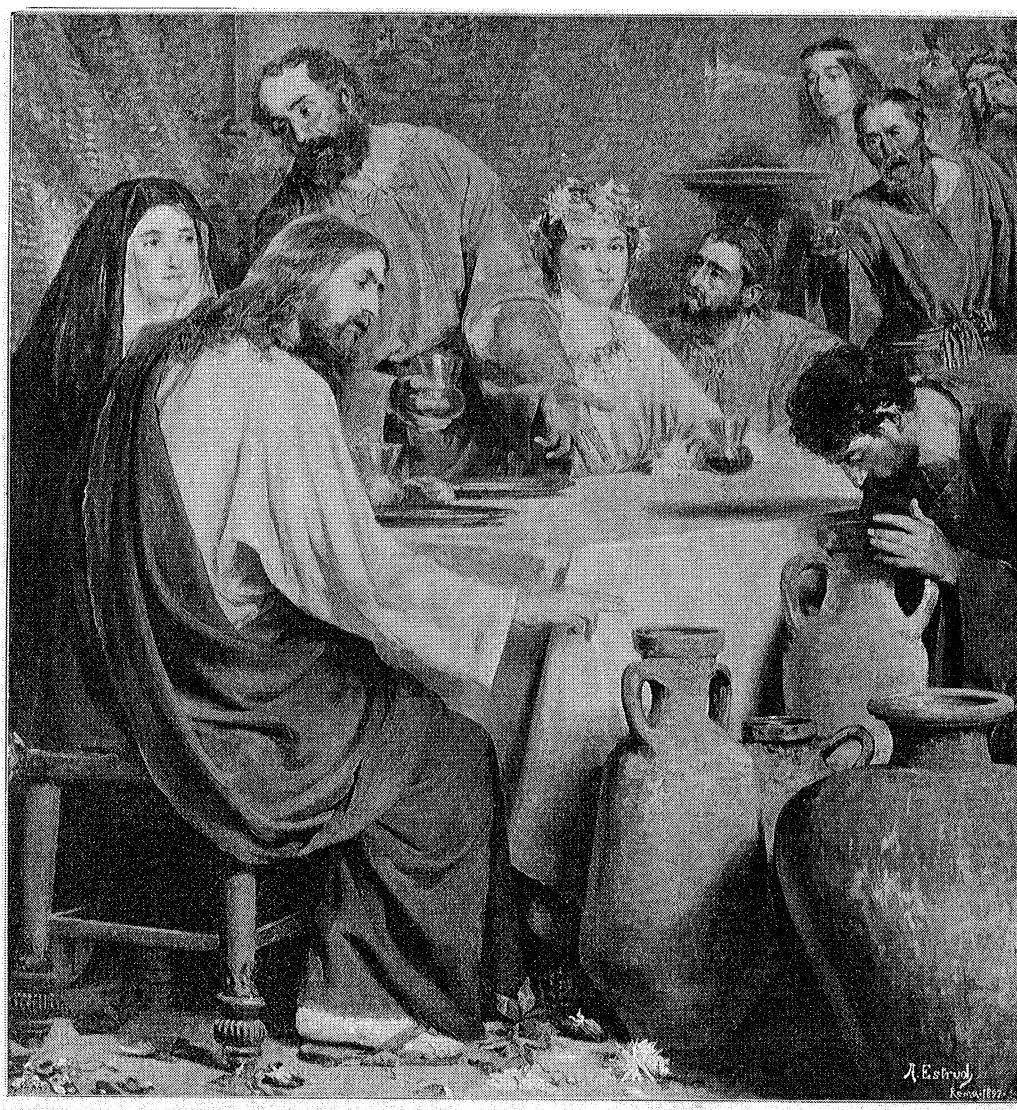


AÑO XVII

BARCELONA 21 DE MARZO DE 1898

NÚM. 847

REGALO Á LOS SEÑORES SUSCRIPTORES DE LA BIBLIOTECA UNIVERSAL ILUSTRADA



LAS BODAS DE CANAAN, cuadro de Antonio Estruch

LA ILUSTRACION ESPAÑOLA Y AMERICANA



AÑO XXXI.

MADRID, 8 DE OCTUBRE DE 1887.

N.º M. XXXVII



«RETRATO DE UNA DAMA VIENESA.» — CUADRO DE MAKART.

Las *Ilustraciones* regionales

José Miguel Delgado Idarreta

LA ILUSTRACIÓN DE LOGROÑO

Introducción

Al tratar el tema de la prensa en general, o el caso de un periódico en particular debe tenerse en cuenta dos aspectos concretos ; en primer lugar es conveniente conocer el contexto legal en que nace y en un segundo orden de cosas analizar el medio social en que se desenvuelve y vive.

En cuanto al contexto legal es preciso entender la correspondiente Ley de Imprenta, pues nos permitirá conocer la relación de fuerzas del poder establecido y como dice el profesor Artola “elemento esencial para caracterizar un sistema de relaciones sociales como político o de poder”¹. En lo que respecta al medio social la aparición de un periódico es una muestra de “una serie de condiciones políticas, sociales y económicas favorables : un cierto nivel cultural y económico, un desarrollo suficiente de las comunicaciones...”²

Es en este orden de cosas donde se puede insertar el nacimiento de *La Ilustración de Logroño* en el año 1886. En 1883 había sido regulada una nueva Ley de Imprenta bajo los auspicios del gobierno liberal-fusionista de Sagasta “que entraña una transacción entre los criterios liberales y conservadores”³ y que terminará siendo la ley de mayor vigencia de la España Contemporánea. Esta Ley facilitará, además, la aparición de un abundante número de periódicos no sólo a nivel general del Estado, sino incluso en La Rioja, convirtiéndose estos últimos años del siglo XIX en un sin número de títulos, algunos de ellos, no obstante, de poca vigencia, bien por problemas económicos, bien por falta de lectores.⁴

Planteadas estas cuestiones debemos analizar un nuevo aspecto, antes de adentrarnos definitivamente en nuestro periódico de referencia, y se trata del modelo metodológico. Se ha tomado como base la propuesta del profesor Celso Almuña⁵, sin olvidar sus puntos de arranque en la obra de Kayser⁶ o las propuestas de la profesora García Nieto y el profesor Alvarez⁷.

El periódico

Debe hacerse notar en primer lugar que estamos, más bien, ante una revista, por su tamaño en octavo, por el número de páginas entre 32 y 40 y por su aparición en público cada quince días, concretamente el 15 y 30 del mes correspondiente.

En concreto *La Ilustración de Logroño*⁸ está dedicada a Ciencias, Letras, Artes como figura en la cabecera del primer número encima del título de la revista y que podría considerarse como subtítulo del mismo. Se editó en Logroño entre abril y octubre de 1886, de todas formas no puede decirse que este número del 30 de octubre sea el último.⁹

Se imprimía en la imprenta de *La Ilustración de Logroño*, aunque no figura ninguna dirección, y la administración estaba en la librería de D. Ricardo M. Merino en la calle Portales, 90 de Logroño — librería que ha existido hasta hace pocas fechas —. El ejemplar tiene formato de libro, con diversos y variados artículos en la sección de letras dedicados a historia y literatura fundamentalmente. Como puede verse en el apéndice final, sólo dos artículos “Los ciclones” de Sixto Mario Soto y “Los grandes geómetras” de Juan Agapito y Revilla son de ciencias y de este último autor sólo hay uno de arte.

La encuadernación recoge los seis números de abril-mayo-junio que componían el primer tomo, los seis de julio-agosto-setiembre del segundo y los dos de octubre (sin índices) con un tamaño de 225 x 150 mm. siendo la parte impresa de 175 x 105 mm. Para hacer honor a su nombre aporta alguna ilustración relacionada con fotografías de Sagasta, que falta, Marqués de la Ensenada (T.I, pag. 188), Olózaga (T.II entre página 108-109) y Marqués de Orovio (T.II, entre página 214-215), además de un plano litográfico de las exploraciones africanas de D. Manuel Iradier, anunciado en el primer tomo pero que tampoco existe. Las fotografías están realizadas por D. Eduardo Moreno, que figura como “Director artístico”¹⁰ y que debía ser natural de Vitoria o al menos habitaba en la capital alavesa, ya que se indicaba que “ha tenido que regresar a Vitoria donde tiene montado su establecimiento” y que se había desplazado para “sacar las fotografías de los personajes(sic) ilustres de esta provincia” del Marqués de la Ensenada, Salustiano de Olózaga y del Cardenal Aguirre¹¹. No obstante volvería a Logroño “a hacer más retratos de hombres ilustres de La Rioja”, aunque no pudo realizar este deseo al finalizar la publicación poco después.

En cuanto a las secciones puede decirse que únicamente “Crónica local” puede tenerse en cuenta en este sentido, pues aparece en las páginas de doce de los números existentes, sólo en los dos últimos — octubre, 1886 — no figura. Por otra parte casi no sorprende, pues en el número de 30 de setiembre El padre Cantalaplana, encargado principal de la sección — no el único — dice “quisiera terminar esta rapidísima crónica, si así puede llamarse, con un cuento o dicho epigramático, ..., pero a la verdad no se me ocurre ninguno. Tres cuartos de hora llevo con las cuartillas delante, la pluma entre los dedos, fija la vista en el techo y el pensamiento en la nada... Dedicidamente no estoy de vena...”¹². Al final añade un epígragma. Parece la despedida, en los próximos dos números de octubre la “Crónica local” desaparece y tras octubre no se conserva nada. Si bien es verdad que a lo largo de la revista aparecen diversos artículos que podrían reunirse bajo los epígrafes de : biografías, relatos de viaje, crítica teatral, prosa erudita y poesía. A ello añadir tres folletines o novelas cortas : *Historia de una pavesa contada por ella misma* de Jacobo San Martín (T.I, n° 2 y 3), *Un convento en el siglo XVI* de Gustavo Freytag (T.III, n° 1, incompleta) y *El caballero de la mesa redonda* de Clarín (T.III, incompleta).

La empresa

Desconocemos, por ahora, de quién era la propiedad, quién lo fundó, ni el editor responsable, sólo se puede indicar que la suscripción se llevaba a cabo en la administración, y como ya se ha indicado estaba en la librería de D. Ricardo M. Merino. La suscripción

costaba 1 pta al mes, fuera de la provincia sólo se debía aceptar trimestralmente y por 5 ptas, en Ultramar 10 ptas por medio año y en el extranjero debía ser por todo un año 25 ptas. No indica tarifa de publicidad, aunque sí dice que favorecerá a los que inserten sus anuncios. De todas formas únicamente aparece un solo anuncio de un médico especialista en enfermedades de la piel y sifilíticas, don Marco Antonio Díaz de Casio, que tenía su consulta en la calle Reyes, 8, 3º de Logroño.

La redacción

Tal como reza en la portada del tomo I el Director de *La Ilustración de Logroño* es D. Ildefonso Sicilia, abogado y Decano del Colegio de Abogados de Logroño desde junio de 1886¹³, además firma dos veces como El Director presentando “a un poeta culto” y descubriendonos a éste en “el poeta incógnito”¹⁴ y bajo su firma se realizan tres de las biografías que destacan en la revista : Sagasta, Olózaga y Orovio¹⁵. Como escritores se destaca a Ildefonso Zubía, Galo Gómez de Segura, Amós Salvador y Rodríguez y Pedro Font. Tanto Zubía como Font no escriben ni una sola línea ; el primero era doctor en Farmacia, catedrático y director del Instituto Provincial de segunda enseñanza de Logroño y autor de *La flora de la Rioja*, aún hoy obra fundamental para introducirse en el estudio de este tema¹⁶, en cuanto a Font era un médico que, como los ya citados, perteneció al Ateneo científico, literario y artístico de Logroño donde llegó a ocupar el puesto de secretario desde junio de 1886¹⁷. En cuanto a los otros dos redactores podemos decir que Galo Gómez de Segura, presbítero, era licenciado en Teología y en Filosofía y Letras y publicó un relato histórico : “hecho histórico de Logroño en el 1521” además era vocal del Ateneo para asuntos de ciencias filosóficas y morales¹⁸. Por último Amós Salvador y Rodríguez, ingeniero de caminos, político, ministro de Hacienda (1894), Agricultura (1902), Instrucción (1911) y Fomento (1915) colaboró para temas financieros en *La Pluma* (1898-1901), entre otros, escribió en la revista la biografía del marqués de la Ensenada, su hermano Miguel fue diputado segundo de la Junta de Gobierno del Colegio de Abogados de Logroño — ya vimos que Sicilia era su Decano — y presidió desde junio de 1886 el Ateneo, previamente había sido además Alcalde de Logroño, y desde 1888 Diputado provincial¹⁹ lo que muestra las relaciones de la burguesía liberal de Logroño en un entramado que abarcaba desde la prensa, la abogacía, la enseñanza, el Ateneo como centro de debate, etc.

Entre los colaboradores figuran una vez más personajes del bloque liberal riojano como el poeta Madinaveitia, Herrán, etc., y muestra su tendencia abierta y progresista al publicar textos de Clarín “El caballero de la mesa redonda”²⁰, Emilio Castelar que colabora con “Los dioses de la tierra” y “El amor de un sultán de Granada”²¹.

Naturaleza y orientación política

La Ilustración de Logroño no tiene un prospecto donde se indiquen las líneas maestras a seguir, pero en todo momento lo que busca es la imparcialidad y ser ajeno a cualquier tendencia política, y “no se define como órgano de ninguna asociación ni cultural ni

política”²². No obstante se pueden notar una serie de relaciones que permitirán matizar una tendencia liberal sagastina claramente vinculada a un cierto movimiento republicano.²³

En cuanto a su tendencia sagastina es algo que se deja palpar desde el primer momento, no es mera casualidad que la primera biografía que aparece “de aquellos españoles ilustres” sea la de Sagasta, porque debe dársele “preferente cabida... por sus talentos, su energía de carácter e intención política...”²⁴ y sea, además, el único personaje vivo de todos los que se trataron y que en la primera “Crónica local” se hable de las elecciones de “primeros de abril” y ponga todo su énfasis para decir que “el resto de los votantes (en Logroño) lo hicieran por el Sr. D. Práxedes Mateo Sagasta ; así que, en esta localidad el ciclón apenas se dejó sentir” y se congratulaban además por el éxito “de nuestro querido amigo y compañero D. Amós Salvador, (que) ha salido diputado a Cortes por el distrito de Albarracín...”²⁵. Sagasta era además presidente honorario del Ateneo de Logroño²⁶.

Otro factor que vincula esta actitud liberal es que la segunda biografía del director, D. Ildefonso Sicilia, esté dedicada a D. Salustiano Olózaga y se le dedica un total de diecinueve páginas porque “pocos hombres ilustres cuentan la (sic) Rioja con una historia tan brillante como la que tiene *D. Salustiano de Olózaga*, que pueda servir de enseñanza a las generaciones venideras, de lo mucho que cuesta renovar las costumbres sociales y políticas de una nación y cuan grande tiene que ser la energía, el valor y el superior talento de los que consiguen este fin. *D. Salustiano de Olózaga y Almandor* era uno de esos seres privilegiados”²⁷. Sobran los comentarios, además los términos progresista y liberal, a la largo de la lectura, “aparecen siempre unidos a honestidad y sentido del deber”²⁸. En este orden de cosas habría que citar que las páginas dedicadas a Orovio sólo podían ser el contrapeso de ese intento de mantenerse equidistantes — sólo le dedican cuatro páginas — y aunque las líneas finales son un panegírico a su sinceridad, buenos propósitos, virtud, lo que queda en líneas previas es “que atentó contra la independencia del profesorado” a raíz de la circular de febrero de 1875 y que si hasta esa fecha “se le había considerado inofensivo..., se le vió su espíritu reformado un alto grado” no es que sea esta una buena defensa del término siendo jefe de la minoría conservadora²⁹. Por último, indicar que la otra biografía, la del Marqués de la Ensenada, está escrita por Amós Salvador con 37 páginas dedicadas a ensalzar totalmente la vida y la obra de este ilustre riojano y “gran político”³⁰. Tanto don Amós Salvador, que además es hermano del presidente del Ateneo, D. Miguel Salvador, como Hipólito Casas, no escribe ni una línea, pero aparece citado varias veces en relación a varios personajes de este grupo ateneista, serán colaboradores años más tarde de *La Rioja Ilustrada*, a su vez de tendencia sagastina³¹.

Si la actitud liberal queda patente no lo es menos la tendencia republicana, en primer lugar porque la propia revista está próxima al Ateneo Riojano. En todas las “Crónicas locales” aparecen las correspondientes líneas dedicadas a la actividad social y cultural del mismo —, que desde su nacimiento se muestra vinculado a tendencias republicanas. Ahí están, por ejemplo, los trabajos que publica de Emilio Castelar, o su relación con otros Ateneos como lo muestra que en las páginas de la revista se recoja la conferencia dada en el Ateneo de Madrid por D. Benito Francia sobre “Joló” o que el primer trabajo que aparece en el número de 15 de abril sea de D. Fermín Herrán — Ilegó a tener cinco colaboraciones —

empeñado en sacar adelante en este mismo 1886 *La Ilustración de Vitoria* y *La Ilustración de Alava*³¹.

A toda esta cuestión habría que añadir que, si bien dentro de su “imparcialidad”, es curioso su cierto menosprecio a otra institución cívica de Logroño como es el Círculo Logroñés de clara tendencia conservadora. Así, tras loar los actos del Ateneo en torno a la figura de D. Miguel de Cervantes retoman las actividades del Círculo para decir que “nada reunió en él digno de especial mención” y que la “sencillez de los trajes... de las señoritas..., sólo servían para prestar realce a sus naturales encantos”³² y que la segunda vez que cita al Círculo Logroñés sea para hablar de la Junta de la sociedad donde ni “la convocatoria estaba hecha de manera concreta”³³.

Estas tendencias progresistas se dejan notar, así mismo, al tratar de los toros y así contrapone “una fiesta de sencillez y tan en consonancia con los pueblos civilizados” como la que se había realizado en el Ateneo — habría concierto, lectura de poemas, etc. — en que todo “fue amor, sencillez, armonía, ciencia y tolerancia” a los “toros de Haro y las vacas de Logroño que todo es lucha, ferocidad, sangre y barbarie”³⁴ y a raíz de la “becerrada que se celebró” el día de “Santiago apóstol... careció de importancia, por lo que no diremos de ello ni una palabra”³⁵ y que el 15 de agosto vuelva a celebrarse una novillada a la que “no asistimos..., porque como saben nuestros lectores no tenemos costumbre”, pero sí comenta que el novillero “sufrió la rotura de una pierna, con lo que ha pagado bien cara su afición desmedida y apasionada por el toreo” y que terminó diciendo que “¡Cuándo será el día que desaparezcan esas funciones que tan reñidas están con la cultura y adelantos de los pueblos modernos !”³⁶. A la vez que critica ciertas actitudes conservadoras como su menoprecio hacia el Círculo Logroñés, también arremete contra el libre pensamiento acusándole de falta de tolerancia como cuando, hablando de un amigo libre pensador, le hace decir “bonito soy yo, si no hay reciprocidad para hacer concesiones” o ataque a los nuevos ricos “acaudalado en la actualidad, pero que hasta hace dos años ha sido carbonero al por menor”³⁷, o los abusos cometidos por las empresas de los ferro-carriles (sic) españoles³⁸.

En cambio destaca todo lo cultural como signo de progreso, de avance, de estar al día, así destaca las conferencias del Ateneo — de nuevo se deja ver su vinculación — con la controversia Laplace-Zubía aunque coincidan en planteamientos similares al explicar el origen de la formación de la tierra ; o el panegírico al libro “cuando un libro es bueno, es siempre un acontecimiento” y aunque sea de jurisprudencia, como el comentario que realiza en la última crónica, “que contiene singular doctrina para aficionados e inteligentes” ; o que el “diputado a Cortes D. Amós Salvador” por carta comunica al Ateneo que Sagasta ha concedido “dos magníficas bibliotecas, una de obras de Agricultura y otra de obras escogidas” y se haga una verdadera fiesta en el momento de la recepción³⁹. Otro tema casi permanente es el de la vid y el mildew, pero aquí el negocio y la extracción burguesa son los que definen su posicionamiento, por ello hay que combatir esta plaga porque si no “nuestro paraíso dejará de serlo” y aporta soluciones “según lo aconsejan los hombres más prácticos y eminentes de Italia y Austria...”⁴⁰.

Aspectos históricos y sociales

Una mirada a la relación final de los artículos deja bastante a las claras su interés por la historia como elemento de cohesión social, así lo muestran las cuatro biografías que se presentan, al uso de la época, es decir mera acumulación de datos aunque el Sr. Sicilia diga que “no crean nuestros lectores vayamos a seguir paso a paso su azarosa vida” refiriéndose al relato que va a realizar de Sagasta⁴¹, o cuando se limitan a la mera descripción al reproducir las conferencias sobre “Joló”, o “Exploraciones africanas”, o “Compendio historial de La Rioja”. Pero es a una burguesía media alta a la que va dirigida *La Ilustración de Logroño*, y no hay más que comprobar que los autores son profesionales liberales, militares, propietarios de la tierra, profesores y como hemos hecho notar dirigentes de la sociedad logroñesa, es por ello por lo que repite los esquemas de la época y se interesa por destacar sentimientos regionalistas y localistas con la intención de cubrir un sentimiento social.

Conclusión

La Ilustración de Logroño fue una revista quincenal, voz de un grupo social, la burguesía liberal — entre sagastina y republicana — que usó del Ateneo de Logroño como foro principal de su quehacer cultural, que no dudó en controlar otros centros como el Colegio de Abogados u ocupar puestos políticos relevantes : Alcaldía de la ciudad, puestos de diputados provinciales, diputado a Cortes, y de aproximarse al poder — ahí está su vinculación con Sagasta —. Voz que sólo muestra el interés del grupo : comentarios de teatro, conferencias, veladas musicales, actos sociales, etc. El resto de la sociedad, el obrero, el trabajador del campo, el jornalero, el hombre urbano, no existe. Es decir y para acabar, la revista “cumple una función social de clase, en la que deben aparecer los ecos de sociedad así como lecturas de buen talante y fundamentalmente textos que dan a conocer las glorias y virtudes de la propia región”⁴².

NOTAS

- 1 Aartola, M. *Partidos y programas políticos (1808-1936)*. Madrid, 1974, T. I, p. 132.
- 2 Saiz, Ma D. *Historia del periodismo en España. I Los orígenes. El siglo XVIII*. Madrid, 1990 (1983), p. 10.
3. Cabrera, M. y otros *Datos para un estudio cuantitativo de la prensa diaria madrileña (1850-1975)*. Madrid, 1975, p. 65.
4. Delgado-Idarreta, J.M. “La prensa en La Rioja en el siglo XIX. Algunas notas para su estudio”, en *Estudios sobre Historia de España*. U.I.M.P. Madrid, 1981. T. III, p. 327-339.
5. Almuiña, C. *La prensa vallisoletana durante el siglo XIX (1808-1894)*. Valladolid, 1977, T. I, p. 379-381.
6. Kayser, J. *El diario francés*. Barcelone, 1974, p. 55, donde ya se proponía el análisis bajo los siguientes aspectos “registro de identificación” y “expediente de identidad”.

7. García Nieto, Ma C. "La prensa diaria de Barcelona de 1895 a 1910" en *Prensa y Sociedad en España*; Madrid, 1975, p. 241-270; ALVAREZ, T. "Elementos para un nuevo modelo de análisis histórico. De la historia del periodismo a la 'historia total'". En *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea*. XXVIII, 1978, nº 113, p. 399-424.
8. Los fondos utilizados se encuentran en la Hemeroteca del Instituto de estudios Riojanos, recogidos en un solo volumen encuadrado. Los editores ya lo idearon así, pues incluye índices por trimestre.
9. Sacristán Marín, E. "Aspectos regionalistas de *La Ilustración de Logroño* (1886)". En *Actas Jornadas sobre Prensa y Sociedad*. Logroño 1991, p. 195-199.
10. *La Ilustración de Logroño*. T. I, p. 185. Sec. "Crónica local", 15, junio, 1886.
11. *Idem*. De este último personaje no figura ni biografía, ni fotografía del mismo en la colección conservada.
12. *La Ilustración de Logroño*. T. II, p. 219. Sec. "Crónica local", 15, setiembre, 1886. Y la crónica como dice, casi no merece ni el nombre, sólo dos notas una sobre la función de despedida en el Teatro al finalizar las fiestas de San Mateo y la recepción en la redacción del libro de José Ma Quevedo *Reformas jurídicas en el Ministerio de Hacienda*.
13. *La Ilustración de Logroño*. T. I, p. 224. Sec. "Crónica local", junio, 1886. En Ossorio y Bernard, M. *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*. Madrid, 1903-04 donde figura como director de la revista.
14. *La Ilustración de Logroño*. T. II, p. 100, agosto, 1886 y p. 168, setiembre, 1886, describe su personalidad y realiza un panegírico del mismo. El poeta es Herminio Madinaveitia que inserta cinco poesías y un cuento a lo largo de los números de agosto, setiembre y octubre.
15. La de Sagasta aparece en el número de abril, p. 28-31, es el único personaje vivo de los tratados, Olózaga es biografiado en los dos números de agosto, p. 83-90 y 109-118, por último el Marqués de Orovio aparece en la segunda quincena de setiembre, p. 213-216.
16. Fernandez Sevilla, J.L. "El doctor Zubía. Un botánico de La Rioja". Berceo, nº 85, Logroño-1973, p. 161-169. Ollero de la Torre, A. "El catedrático logroñés Dr. Zubía". Zubia, nº 8, Logroño-1990, p. 193-210. Ossorio y Bernard, M. *Ensayo...* lo hace figurar como redactor de *La Ilustración de Logroño*, está claro que no manejó la revista o que existieron más números de los que se conservan, aunque me inclino por lo primero, ya que siempre que lo cita indica 1886, indicio de que sólo se publicó en ese año.
17. Ossorio y Bernard, M. *Ensayo...*, dice que era profesor de medicina, y redactor de la revista. La propia revista indica que fue elegido secretario del Ateneo, ver *La Ilustración de Logroño*. T. I, P. 184-185, junio-1886.
18. *La Ilustración de Logroño*, T. I, mayo-1886, p. 151-160. Vide Ossorio y Bernard, M. *Ensayo....* En cuanto a su vocalía en el Ateneo *La Ilustración...*, T. I, p. 184-185, junio-1886.
19. Lopez de Zuazo, A. *Catálogo de periodistas españoles del siglo XX*, Madrid, 1981, p. 551. La biografía de Ensenada, T. I, mayo, p. 96-104 y 132-145 y junio, p. 187-200. Además en abril de 1886 fue elegido Diputado a Cortes por Albaracín, en *La Ilustración de Logroño*, T. I, mayo-1886, p. 35 en "Crónica local".
20. *La Ilustración de Logroño* en T. III, octubre-1888, p. 9-13 y 55-64.
21. *Ibidem*, T. I, abril-1886, p. 37-51 y T. II, agosto-1886, p. 37-47.
22. Sacristán Marín, E. "Aspectos regionalistas...", p. 196.
23. *La Ilustración de Logroño*. T. I, p. 28, abril-1886.
24. *Ibid* "Crónica local". T.I, p. 34-35, abril-1886.
25. *Ibid* T.I, p. 107, mayo-1886.
26. *Ibid*. T.II, p. 83-84, agosto-1886.
27. Sacristán Marín, E. *Op. cit.* p. 197.
28. *Ibid*. *La Ilustración de Logroño*. T.II, p. 213-216, setiembre-1886.
29. *La Ilustración de Logroño*. T. I, mayo-junio, 1886.
30. Martinez Latre, Ma P. "La Rioja Ilustrada : 1907-1908. Elementos de caracterización de una revista regional". En *Actas Jornadas sobre Prensa y Sociedad*. Logroño, 1991, p. 65-114.
31. Ortiz de Mendivil, J.J. " La prensa alavesa del siglo XIX". En *La prensa de los siglos XIX y XX*. Bilbao, 1986 p. 525-526.
32. *La Ilustración de Logroño*. Sec. "Crónica local". T. I, p. 70-71, abril-1886.
33. *Ibid*. T.II, p. 114, agosto-1886.
34. *Ibid*. T.I, p. 184-185, junio-1886.
35. *Ibid*. T.II, p. 70, julio-1886.
36. *Ibid*. T.II, p. 105-106, agosto-1886. Por no seguir abundando en el tema citar el éxito del baile en Haro frente al fracaso de la corrida de toros, ya que "ni el empresario cubrió los gastos..., ni los aficionados salieron medianamente satisfechos", en T. II, p. 178, setiembre-1886.
37. *Ibid*. T.I, p. 36, abril-1886.

38. *Ibid.* T.I, p. 107, mayo-1886.
39. *Ibid.* T.I, p. 35-36, abril-1886. ; T. II, p. 218, setiembre-1886 ; T. I , p. 71, abril-1886 ; T. I p. 107, mayo-1886 ; T. II, p. 178, setiembre-1886.
40. *Ibid.* T.I, p. 148, mayo-1886 ; T. I, p. 186, junio-1886.
41. *Ibid* T.I, p. 28, abril-1886.
42. Sacristán Marín, E. *Op. cit.* p. 198.

I. FICHA DESCRIPTIVA :

A) CABECERA :

Título : *Ilustración de Logroño, La.*
 Subtítulo : Ciencias, artes, letras.
 Lugar : Logroño
 Idioma : Castellano

B) DATACION :

Cronología :

Primer nº (prospecto) : 15, abril, 1886

Último nº : 30, octubre, 1886

Suspensiones : ninguna

Periodicidad : quincenal

Sede Social : Administración : Librería de Dn. Ricardo M. Merino, Portales, 90. Logroño.

Lugar donde se imprime : Imprenta de la Ilustración de Logroño. Sin dirección.

C) CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS :

Formato : Tiene formato de libro, de hecho aparecen índices para encuadrinar por tomos. Cada artículo tiene su título y abarca varias páginas a lo largo de uno o varios número.

Páginas : Número : Tomo I : 246 ; Tomo II ; Tomo III (incompleto) : 80.

Dimensiones : 225 x 150 mm.

Columnas :

Número : uno

Dimensiones : 175 x 105 mm.

Estructura :

Superficie impresa : Sólo tiene una columna

Ilustraciones : Fotografías (103 x 65 mm.). Tomo I : Marqués de la Ensenada, p. 188. Tomo II : Olózaga, entre p. 108-109 : Marqués de Orovio, entre p. 214-215.

Secciones : "Crónica Local". A lo largo de la revista van apareciendo varios artículos que podríamos reunir bajo los siguientes epígrafes : biografías, relatos de viajes, crítica teatral y poesías.

Folletines : Novela corta publicada a lo largo de varios números (tres). Son :

Historia de una pavesa contada por ella misma, de Jacobo San Martín, en dos entrega. (Tomo I : nº 2 y 3).

Un convento en el siglo XVI, de Gustavo Freytag (Tomo III, incompleta).

El Caballero de la Mesa Redonda, de Clarín (Tomo III, incompleta).

Impresión :

Impresor : Imprenta de La Ilustración de Logroño.

II. FICHA ANALÍTICA

D) EMPRESA PERIODÍSTICA :

Aspectos económicos :

Administración : Administrador : Librería de Dn. Ricardo M. Merino, Portales 90.

Precio de la Publicación : Suscripciones : en provincia : un mes, 1 pta ; tres meses, 3 ptas ; un año, 12 ptas. Fuera de la provincia : tres meses, 5 ptas ; Ultramar, medio año, 10 ptas ; Extranjero, un año, 25 ptas.

Tarifa de publicidad : Podemos ofrecer a quienes nos favorecen con sus anuncios la inserción de trece periódicos de trece provincias..., a precios fabulosamente económicos". (contraportada nº V, 15, junio, 1886).

E) EQUIPO REDACCIONAL :

Dirección : Director : Ildefonso Sicilia

Redacción : Redactores : Galo Gómez de Segura, Amós Salvador y Rodríguez, Pedro Font e Ildefonso Zubía.

Colaboradores habituales : Herminio Medinaveitia, Fermín Herrán, Padre Cantalapiana, Padre Casto, un riojano viejo, soltero de encargo, entre otros.
 Publica textos de : Clarín, Emilio Castelar y Manuel Iradier.

F) NATURALEZA Y ORIENTACION :

Temática e ideario : Pretenden aparecer imparciales. No obstante son liberales sagastinos, partidarios del orden de la Restauración.

Propósito : "Entre los diversos fines que se ha propuesto llenar esta nueva *Ilustración*, no es el menos importante el de dar a conocer la historia de aquellos españoles ilustres, que ..., han contribuido tanto en la época presente, como en sus más remotos tiempos a la elevación y cultura de la provincia que les vió nacer". I. Sicilia : "Excmo. Sr. Dn. Práxedes Mateo Sagasta (Tomo I, nº 1, p. 18)

G) DIFUSION :

Distribución : Por suscripción.

Lectores : Composición : La revista va dirigida a la clase media alta.

III. ASPECTOS HISTÓRICOS :

Significación : Repite esquemas de una forma de hacer revistas muy de moda en la época.
 Sentimientos regionalistas, cubrir una necesidad social.

Fuente Histórica :

Temas preferentes : Exploraciones, conquistas, personajes ilustres, ecos de sociedad, teatro.

Artículos destacados :

Tomo I : "Joló", de Benito Francia ; "Exploraciones Africanas", de Manuel Iradier ; "Excmo. Sr. Práxedes Mateo Sagasta", de Ildefonso Sicilia ; "Compendio historial de La Rioja", un riojano viejo.

Tomo II : "La gran misión de la mujer. Algo sobre educación", de Anselmo Salva.

Tomo III : "De los sistemas de organización judicial y enjuiciamiento penal de los pueblos antiguos y modernos", de M. Sanromán.

Informaciones destacadas : cartelera teatral, enfermedades de la vid y fiestas de Logroño

Otros anuncios : Dn. Marco Antonio Díaz de Casio, Dr. especialista en enfermedades de la piel y sifilíticas. Reyes 8, 3º.

IV. LOCALIZACIÓN DE FONDOS :

Instituto de Estudios Riojanos

ÍNDICE DE ARTÍCULOS PUBLICADOS EN LA ILUSTRACIÓN DE LOGROÑO

AUTOR	TÍTULO	MATERIA	CRONOLOGIA	TOMO	PAGINAS
AGAPITO Y REVILLA, Juan	La arquitectura del Renacimiento	Histórico-Artística	VII-IX, 1886	II	119,145, 193
	Los grandes geó-metros	Opinión	X, 1886	III	14
ALVERDI, Julio	Los precursores de Manuel Murguía	Prosa erudita	IV-VI, 1886	I	167,235
ANÓNIMO	Necrología	Necrología	VII-IX, 1886	II	141
ARANA, Vicente de	La batalla de Loncarty	Leyenda histórica versificada	IV-VI, 1886	I	17
	Ella y yo	Poesía	X, 1886	III	39
ARROYO, Martín	A una Soneto filosófico	—	IV-VI, 1886	I	-
		Poesía	IV-VI, 1886	I	146

	Al ilustre, (intrépido) africanista D. Manuel Iradier	Poesía	IV-VI, 1886	I	173
	Del día, soneto	Poesía	VII-IX, 1886	II	108
CANTALAPLANA, El Padre	El celibato	Poesía	IV-VI, 1886	I	234
	Crónica local	Actualidad política y cultural	IV-VI, 1886	I	33, 105
	Crónica local	Actualidad política y cultural	VII-IX, 1886	II	33, 69, 216
	Décimas extravagantes (sic)	Poesía	VII-IX, 1886	II	179
CASTELAR, Emilio	Los dioses de la tierra	Prosa histórica	IV-VI, 1886	I	37
	El amor de un sul-tán de Granada	Prosa histórica	VII-IX, 1886	II	37
CASTO, El Padre	Crónica local	Actualidad cultural	IV-VI, 1886	I	69
CAYUELA PELLIZARI, Arturo	A la memoria de un ángel	—	IV-VI, 1886	I	—
	Todo cariño	Poesía	X, 1886	III	36
CLARÍN	El caballero de la mesa redonda	Relato	X, 1886	III	9, 55
CUARTA FALCIDIA, El de la	Crónica local	Actualidad política, cultural y social	VII-IX, 1886	II	177
C.D.E.	Marcha fúnebre de Santesteban	—	IV-VI, 1886	I	—
CHANO	Ameriketara	—	IV-VI, 1886	I	—
DESCONOCIDO, un (T.)	Los trabajos públicos en la antigüedad	Historia	VII-IX, 1886	II	163, 204
DIRETOR, El	A un poeta culto	Critica poética	VII-IX, 1886	II	100
	El poeta incógnito	Critica poética	VII-IX, 1886	II	168
ESEVERRI, Félix	Discurso pronunciado en el Círculo Vitoriano en la sesión dada en honor de D. Manuel Iradier	—	IV-V, 1886	I	—
FERNANDEZ DE PALASAGUA	A una rubia	Poesía	VII-IX, 1886	II	210
FRANCIA Y PONCE DE LEÓN, Benito	Joló	Historia	IV-VI, 1886	I	113, 201
FREYTAG, Gustavo	Un convento en el siglo XVI	Prosa	X, 1886	III	1, 41
F.B.	LA gaita gallega (traducción)	Poesía	VII-IX, 1886	II	28
GABARDA, Joaquín	Soneto Soneto A Dios, soneto Exclamación de una madre ante el cadáver de su hija A Licia	Poesía Poesía Poesía Poesía Poesía	VII-IX, 1886 VII-IX, 1886 VII-IX, 1886 VII-IX, 1886 VII-IX, 1886	II II II II II	27 32 103 104 139
GOMEZ DE SEGURA, Galo	Hecho histórico de Logroño en el 1521	Relato histórico	IV-VI, 1886	I	151

HERRAN, Fermín	Apuntes para una H ^a del teatro español antiguo. Antonio Enriquez Gómez Apuntes para una H ^a del teatro español antiguo. Luis Belmonte Bermudez	Crítica literaria Crítica literaria	IV-VI, 1886 X, 1886	I III	1, 62, 87, 212 25
IRADIER, Manuel	Exploraciones africanas	Conferencia relato	IV-VI, 1886	I	175, 217
JOSE MARI	La tierra euskara. El folklore. La misión de Soroa y Arrese : la poesía y el teatro. El juego de pelota. El sitio : sus conferencias y D. Miguel Unamuno	—	IV-VI, 1886	I	—
LAMAS CARBAJAL, Valentín	A gaita gallega	Poesía	VII-IX, 1886	II	29
LOMA, Antonio de la	La vuelta del emigrado	Prosa erudita	VII-IX, 1886	II	64
MADINAVEITIA, Herminio	De mi colección. XVII Amor. Idilios De mi colección. XXXI Mariquis De mi colección. I De mi colección. V	Poesía Poesía Poesía Cuento Poesía Poesía	VII-IX, 1886 VII-IX, 1886 VII-IX, 1886 VII-IX, 1886 X, 1886 X, 1886	II II II II III III	100 169 173 181 40 73
MARIN Y CARBONELL, Valentín	A Josefina Uriarte de Barrientos	Poesía	IV-VI, 1886	I	32
MARIO SOTO, Sisto (sic)	Los ciclones	Prosa erudita	IV-VI, 1886	I	126
MATHEU, José María	Hasta lo inverosímil	Prosa erudita	VII-IX, 1886	II	13
MEDIANO Y RUIZ, Baldomero	Afinidades secretas (Madrigal panteista imitación de T. Gautier) Soledad	Poesía Poesía	VII-IX, 1886 X, 1886	II III	174 74
MURGIA, Manuel	Corpus Christi	Prosa erudita	VII-IX, 1886	II	1
PEÑA BORREGUERO, J. de la	Versos de otro tiempo	Poesía	X, 1886	III	38

REVEST, Vicente	Supersticiones y verdades La brujería, con motivo de los modernos salvadORES y falsos apóstoles Apuntes críticos. Historia a cerca de la "H ^a de una pavesa contada por ella misma" por J. San Martín. La justicia, la novela y la Historia del duelo	Prosa erudita Prosa erudita Crítica literaria Prosa erudita	VII-IX, 1886 VII-IX, 1886 VII-IX, 1886 X, 1886	II II II III	21 91 189 47
REVISTERO MAS, Un	Crónica local	Actualidad cultural	VII-IX, 1886	II	105
RIOJANO, Un	Crónica local	Actualidad cultural y social	VII-IX, 1886	II	143
RIOJANO VIEJO, Un	Compendio historial de La Rioja	Crítica histórica	IV-VI, 1886	I	109
RIOS Y RIOS, Angel de los	Pirenaicos y Pirrónicos	Crónica histórica	IV-VI, 1886	I	22
RIVA Y QUINTAS, Miguel M. de la	Carta a Maruja	Poesía	X, 1886	III	33
RUIZ DE VELASCO, Ruperto	Don Benigno Cariñena	Necrológica	VII-IX, 1886	II	134
SALVA, Anselmo	La gran misión de la Mujer. Algo sobre la educación	Opinión	VII-IX, 1886	II	73
SALVADOR, Amós	El marqués de la Ensenada	Biografía	IV-VI, 1886	I	96, 132, 1
SAN MARTIN, Jacobo	Historia de una pavesa por ella misma contada	Cuento	IV-VI, 1886	I	52, 73
SAN ROMAN, M	De los sistemas de organización judicial y enjuiciamiento penal de los pueblos antiguos y modernos	Jurídico-histórico	X, 1886	III	65
SERVET	Las fiestas euskaras en Durango	Crónica local	VII-IX, 1886	II	48
SICILIA, Ildefonso	Excm. Sr. D. Práxedes Mateo Sagasta D. Salustiano de Olózaga y Almandor El marqués de Orovío	Biografía Biografía Biografía	IV-VI, 1886 VII-IX, 1886 VII-IX, 1886	I II II	28 83, 109 213
SOLTERO DE ENCARGO	Crónica local	Actualidad cultural y social	IV-VI, 1886	I	147, 183, 243
TERAN, Luis de	La fuerza del deber	Poesía	IV-VI, 1886	I	161
TRUEBA, Antonio de	Cronología conyugal	Teatro	X, 1886	III	75
ZARANDONA, Francisco	Oriental	Poesía	X, 1886	III	79
	La estatua de Memnon	Prosa erudita	X, 1886	III	20

María Pilar Martínez Latre

NUEVOS ELEMENTOS DE CARACTERIZACIÓN DE LA RIOJA ILUSTRADA : *Publicidad - Ilustraciones - Creación literaria*

Introducción

Mi primer acercamiento a esta revista regional tuvo lugar en las Jornadas de Prensa nacional y regional que se desarrollaron en la ciudad de Logroño en noviembre de 1990. Resultado de este encuentro entre especialistas de diferentes campos de la prensa española de los siglos XIX y XX han sido los trabajos reunidos en un libro *Jornadas de prensa y sociedad*¹, publicado en enero de 1992.

En mi ponencia *La Rioja Ilustrada (1907-1908). Rasgos constitutivos de un periódico regional*² realicé una lectura en profundidad de esta publicación, que fue necesario cotejarla con otras publicaciones nacionales y regionales de la misma etapa. Nos encontramos con una revista regional con marcado carácter divulgativo y pretensiones de asepsia política, que incorpora la ilustración gráfica — dibujos y fotografiados — a sus páginas, siguiendo los modelos de las más importantes revistas de finales de siglo, *La Ilustración, Blanco y Negro* o *La Ilustración Española e Hispano Americana*. Estas publicaciones dirigen la atención hacia la captación de un variado público de provincias que se sentía cada vez más atraído por las novedades gráficas desplegadas por la prensa nacional. Su aparición corre parejas con la de otras publicaciones nacionales y regionales de marcada orientación literaria : *Nuevo Mercurio, Renacimiento, El cuento semanal, Azul*. De todas ellas la *R. I.* hace elogiosas presentaciones. Al informar sobre la revista *Renacimiento* califica a su director Martínez Sierra como brillante escritor. Con la revista zaragozana *Azul*³, de marcada orientación modernista, mantiene estrechas relaciones. Durante su corta vida literaria, la *R. I.*, reproduce e intercambia con *Azul* artículos y poemas, firmados fundamentalmente por el propio Eduardo de Ory, su director y, en menor número, por Sabino Ruiz director de la *R. I.*.

Este riojano, factótum de la publicación, hombre ilustrado e imbuído del ideario regeneracionista, se mueve en medios editoriales y periodísticos ; asume también la edición y colabora con asiduidad con artículos de opinión y creación. No son sólo aspiraciones altruistas las que le mueven al iniciar esta publicación, a pesar de las reiteradas manifestaciones hechas en este sentido desde el comienzo ; así confiesa en el editorial que le mueve “la idea noble y altruista de poner un grano de arena en el engrandecimiento de la provincia por medio del trabajo y el estudio”.

También escuchamos reivindicaciones proletarias a favor del asociacionismo obrero :

Si el hambre no ha mordido en el estómago del trabajador será porque además de la caridad oficial, no falta nunca quien tienda su mano pródiga al amigo condenado a la inacción por las cruezas del tiempo (10.2.1908).

Así mismo, pese a sus reiteradas manifestaciones de neutralidad no puede sustraerse a su ideario liberal y favorece al partido con las opiniones vertidas en sus páginas por el mismo o por su equipo de redactores, mostrando sus desacuerdos con el partido maurista.

En los dos años de andadura de la *R. I.*, domina una actitud independiente de la que se hace gala en numerosas ocasiones. Y así, el director se confiesa “exento de compromisos políticos” y dispuesto a colaborar con “los grandes núcleos de opinión”. Prueba de esta independencia es la extensa nómina de colaboradores de distintas ideologías y gustos estéticos.

Cuando Sabino Ruiz deja la dirección alegando exceso de trabajo en el comienzo de su tercer año, la revista pasa a manos de jóvenes de tendencia radical, muy politicados, y se pierde la independencia de criterio que había mantenido. En este momento, y pese al apoyo manifiesto del exdirector, se producirán las deserciones de los colaboradores y suscriptores, y la revista desaparecerá después de haber dado a la luz, únicamente, tres números en esta segunda etapa.

Este semanario se abre camino tratando de captar un variado sector de público. Son las profesiones liberales (profesores, abogados, médicos, ingenieros, pequeños y grandes propietarios y productores, comerciantes, bodegeros, conserveros, entre otros) los asiduos lectores —suscriptores, que sufragan parte de la publicación anunciándose en sus páginas. Este público, en su mayoría de extracción pequeño-burguesa sacia su curiosidad informativa con las noticias nacionales y del extranjero presentadas en la sección telegráfica. Disfruta con las secciones dedicadas a cantar las alabanzas de los nuevos inventos y deportes, la radio, el automóvil, el cinematógrafo, el tenis y el footbol. Pero recibe, igualmente, el estímulo del brote regionalista con el que la prensa regional de este período contrarresta el poderoso centralismo madrileño.

Como fruto de este reverdecer regionalista aparecen los juegos florales, con concursos de poesía y ensayo que tratan de potenciar temas locales. Las mismas motivaciones, a las que se añaden razones crematísticas, impulsan a los editores de la Imprenta Moderna, Sabino Ruiz y su socio Martínez, —en cuyos locales se edita la *R. I.*— a la edición de una Colección de obras riojanas, escritas por autores que en su mayor parte son también redactores de la revista. En esta atmósfera de intereses regionalistas y afanes regeneracionistas debe entenderse la minuciosa información sobre espectáculos culturales de la ciudad de Logroño: tertulias, teatro, etc o las conferencias de “extensión universitaria” impartidas por importantes próceres locales en el “Centro Artístico”.

La *R. I.* se define como una revista de opinión moderna que participa de la batalla entre antiguos y modernos⁴, en el ámbito de las ideas políticas y artísticas de período finisecular. En el editorial se informa de sus elevados objetivos y se hace gala de sus preferencias por la cultura francesa “a todos os abre las puertas este nuevo templo de la intelectualidad riojana y aspira a uniros en lazo armonioso para elevar el nivel intelectual de la adorada patria chica (...) Somos el esprit nouveau de la provincia”.

En su subtítulo queda claro su variado contenido temático “Literatura, telegramas, comercio e industria, salones y sport”.

La dirección hace un balance sobre la publicación el 23 de diciembre de 1907, cuando ha transcurrido el primer año. Esta recapitulación pone de relieve la importancia que la literatura tenía entre sus objetivos en su primera etapa de vida. El semanario dice :

Trazó sus rumbos reuniendo en sus columnas a aquellos elementos que en nuestra provincia andaban dispersos en el campo de la literatura. No hubo pluma de prestigio , que no solicitáramos, ni consejo prudente que no atendieramos.

Pero sin abandonar la presencia de la literatura en sus facetas crítica y creativa, expone los nuevos cambios que abren el horizonte de los lectores a nuevos *temas* :

Así como ahora llevamos la voz del Arte en todas sus manifestaciones y prescindimos del movimiento político local y provincial para dedicarnos también al desarrollo del aspecto mercantil de La Rioja, a contar desde 1908 este semanario, con acción y criterio independiente, propiamente suyo, intervendrá en todos aquellos problemas que necesiten conocer el criterio público por considerarnos ya obligados a figurar en el concierto de los periódicos que juzgan, discuten e intervienen en la vida popular, tanto artística como industrial y política.

Así pues, se anuncian cambios cualitativos y cuantitativos de importancia. Se aumenta el texto impreso, pues aunque se mantienen las cuatro páginas se reduce el tipo de letra. Se amplía la sección telegráfica, se abre a nuevos colaboradores desinteresados, y se hace un esfuerzo por mantener el precio en agradecimiento a los lectores. Estos cambios revelan el interés de la dirección por seguir ampliando la oferta de su publicación ante el lector riojano, y por acercarse cada vez más, movida por criterios de calidad, al periodismo de opinión moderno.

En esta comunicación mi interés se va a centrar en tres aspectos tratados superficialmente en mi trabajo anterior. En primer lugar me centraré en aspectos relativos a la publicidad y a la composición gráfica, en las dos modalidades utilizadas en el semanario : dibujos y fotograbados. En segundo lugar, abordaré el tema literario en su doble vertiente crítica y creativa. Estos temas, ampliamente representados en los 105 números de esta publicación semanal, que se publica durante los años 1907-1908, son un buen barómetro para conocer y medir su valía. El cuidado tipográfico y la abundancia de fotograbados se completan con una importante presencia de temas literarios. En ellos se abordan y desarrollan aspectos locales y nacionales junto con otros más cosmopolitas o universales.

1. El anuncio y la composición gráfica : dibujos v fotograbados.

El título de *Rioja Ilustrada* no está motivado, como señala el director, por la presencia de ilustraciones, sino por la importancia de su ideario regeneracionista. No obstante, el semanario sigue la moda de las revistas finiseculares, de las que se erigen en modelo *Blanco y Negro* o *La Ilustración Gráfica*⁵; aumenta los medios compositivos e ilustra sus páginas con dibujos y fotograbados, utilizados también en el anuncio, que tiene gran importancia en el semanario.

Las novedades gráficas que merecen ser destacadas afectan, en primer lugar, a la composición y revelan el gusto estético de los impresores, que tratan de congraciarse con un lector de buen gusto. Se cuidan las portadas, que aparecen decoradas con orlas, carátulas, motivos florales y geométricos. La página, dividida en tres columnas, presenta distintos tipos de letra y tamaño ; y para darle más vistosidad se utilizan tintas negras, azules, verdes, sepias o granates. En ocasiones las portadas se ilustran con fotografías de próceres locales y de paisajes urbanos.

El mismo cuidado se pone en la presentación de la publicidad, que va incrementándose con el paso del tiempo. Aparece en la contraportada y en la última página del periódico y, ocasionalmente, en páginas interiores, como si se tratara de una noticia dentro de la sección informativa. Los anuncios incrustados o sueltos se componen con los mismos caracteres que las noticias breves ; en algunas ocasiones se separan con orlas en forma de cornucopias o marcos, dibujos figurativos de personas y animales (mujer pintando un cuadro, viejo pescando, gato sobre una luna, pájaros, monos, etc.) Estos motivos iconográficos son inspirados por el “art nouveau”, un estilo hedonista, moderno, refinado y decorativo con una indudable voluntad artística.⁶

En general son anuncios pequeños, colocados en el mismo sitio y enmarcados con sencillas orlas. En ocasiones, se representa el producto anunciado con un dibujo figurativo, se trata de asociar la marca a una forma fija, a modo de emblema : aparecen un taller de pintura con la paleta y pinceles, una zapatería con el dibujo de una bota y botín, una zurzidora mecánica inglesa con una mujer manejándola, las conservas Trevijano con la maqueta de una fábrica, los objetos de fotografía con un fotógrafo y su cámara, etc. Destaca el taller de fotograbado “la Barcelonesa”, ilustrado con un cartel de inspiración modernista enmarcado en forma de cuadro.

El uso de la fotografía en el anuncio es menos frecuente. Lo encontramos en el anuncio de los trillos en el que aparece un caballo tirando de un trillo, con foto tamaño carnet y también en el anuncio de la fábrica de sillas. Las casas comerciales de cierta prosapia tienen una sección propia, “industria y comercio”, que se desarrolla a modo de una crónica y se acompaña de la fotografía del establecimiento.

También encontramos el uso de viñetas y chistes gráficos, como en el anuncio de una sombrerería en el que dos caballeros se pegan cabezazos con sus respectivas chisteras.

Una curiosidad gráfica se produce a partir de abril de 1907, coincidiendo con el incremento del anuncio. Se uniformiza la presentación y se separan por líneas verticales y horizontales, dando cabida a 12 anuncios por página. El texto aparece en forma versificada, en décimas pegadizas y nada poéticas.

Estos anuncios⁷ presentan una amplia diversidad temática y reflejan los hábitos sociales de una provincia de 23. 926 habitantes, eminentemente agrícola, que inicia su etapa preindustrial y muestra aspiraciones regionalistas renovadoras. Asistimos a la despoblación de las zonas rurales, lo que trae como consecuencia el incremento de la emigración hacia tierras americanas y a la capital de La Rioja. Esto explica el auge que va a tener la industria y comercio de Logroño, de cuya publicidad se hace cargo la redacción de la *R. I.*, muy cuidadosa en su presentación.

Los anunciantes de este semanario ayudan a definir el horizonte de expectación que existía en torno a la publicación. De una parte, los redactores tratan de persuadir al empresario de la eficacia del anuncio y lo acompañan de tarifas económicas. Y por otra, seducen al comprador, cantando las cualidades del producto y ofreciéndole bonitos regalos. Ambos, anunciante y comprador, revelan una posición desahogada.

Destacan los anuncios relativos al comercio e industria riojanos, relacionados con productos de un consumidor del medio rural y, en mayor medida, urbano. Los objetos de equipamiento del campo y de la casa (alimentación, vinos, anís, conservas, abonos, relojerías, talleres electro-mecánicos, camas, sillas, etc.) Algunos están especialmente vinculados a una clase media urbana (tarjetas de visita, seguros de vida, manual del automovilista y otros artículos deportivos). Otros afectan a la moda y adorno personal (prendas de vestir para hombres y mujeres, sombreros, camisas y corbatas de procedencia parisina) y no falta la farmacopea social (callicidas, pastillas para la tos, etc.). Se anuncian profesionales que ofrecen sus servicios (farmaceúticos y cirujanos, dentistas, matronas venidas de Francia, academias de preparación de militares). Por último, la compañía naviera Hamburg-América con agentes en Logroño anuncia viajes a Méjico y Buenos Aires desde Bilbao a los emigrantes, ocupando un lugar destacado en la parte superior de la página y amplio formato y llamando la atención de su módico precio.

En la contraportada aparece la sección bibliográfica que informa sobre las publicaciones de libros y revistas regionales y nacionales que se encuentran a la venta en la editorial : manuales de contabilidad, del buen conductor ; reglamento orgánico del cuerpo de telégrafos así como tratados de corte y confección, valses de moda para piano, libros de texto para los centros de enseñanza. Estos anuncios proyectan los gustos y aficiones de una sociedad pequeño-burguesa que comienza a coquetear con la modernidad, pero que no abandona sus afanes pedagógicos y regionalistas. Así, los libros de la colección de temas regionales se anuncian cuidadosamente enmarcados con flores y otros motivos geométricos. No faltan también los anuncios de las colecciones breves de Calleja, Sopena y Salgari, junto a las de los novelistas españoles afamados : Galdós, Baroja,

Relacion de fotografías que aparecen en la R.I.

Reportajes-----	98
Riojanos ilustres-----	62
Establecimientos comerciales -----	30
Panorámicas-----	13
Personajes ilustres no riojanos-----	4
Artistas del mundo teatral-----	7
Fotos de personas o grupos -----	4
Fotos de cuadros de pintores -----	7
Fotos de rincones de pueblos riojanos-----	7
Fotos de edificios de la ciudad de Logroño--	5

El protagonismo de la región se hace patente con la relación de estas 237 fotografías, en perfecta sintonía con el interés mostrado por ella en los artículos de opinión o literarios. Y así, la documentación gráfica más numerosa se encuentra en los reportajes sobre

los pueblos riojanos, con amplios artículos informativos que utilizan varias fotografías de la localidad, ayudándose del impacto de la imagen.

En segundo lugar, se fotografía una larga galería de personajes riojanos ilustres, formada por próceres locales: el Marqués de Murrieta, figuras políticas como Amós Salvador o Tirso Rodrígáñez, a los que se suman los escritores y colaboradores de La Rioja. Suelen aparecer en el interior, pero en el primer año de un total de 44 fotografiados, encontramos en portada 21.

A diferencia de estos personajes que aparecen, generalmente, en retratos de medio cuerpo, las fotografías de los artistas de teatro son de cuerpo entero. Las 7 fotos de cuadros conmemorativos de las efemérides del 2 de mayo ocupan la página entera .

Excepcionalmente se encuentra una fotografía para ilustrar un fragmento de una pieza dramática de procedencia francesa.

Relación de dibujos que aparecen en la R.I.

Figurines-----	60
Chistes gráficos-----	37
Viñetas-----	9
Retratos con contexto -----	27
Retratos exentos -----	6
Ilustraciones para cuentos-----	5
Ilustraciones para poesías-----	5
Caricaturas-----	7
Varios-----	12

Representaciones de objetos (inventos, estatuas, mapas, monumentos)---71

Un total de 239, en su mayor parte sin firma ; estamos ante un número similar al de las fotos, pero en este caso con una presencia dominante del dibujo dedicado a la moda y a los chistes gráficos. Estos chistes, presentados en forma de viñetas compuestas con dibujos esquemáticos, narran breves historietas con desarrollo lógico y sin apoyatura verbal. Suelen centrarse en la parodia de la vida social, con alguna alusión a la vida política. Aparecen en la última página dentro de la sección de pasatiempos, charadas, crucigramas, etc.

El semanario busca también a sus lectoras entre el público femenino de la burguesía provinciana y reproduce la moda de los principales figurines nacionales. Sigue así la pauta de las revistas ilustradas del momento, que se erigen en divulgadoras de la moda.

Se trata de mujeres a la última, con aire muy chic, con unos tipos estilizados, que llevan trajes de reuniones, de paseo, soirés, de teatro, de recibir y hasta abrigos para el automóvil, etc. Una moda de faldas largas, sombreros con plumas, telas lujosas, y abalorios, a la que sólo podría aspirar una alta clase burguesa.

También es frecuente encontrar las biografías de los riojanos ilustradas con el retrato de estos personajes y, en menor número, aparecen también cuentos breves con una pequeña ilustración que funciona como complemento del texto.

Unos pocos dibujos aparecen como ilustraciones exentas, y utilizan el sistema de reproducción fotomecánica . Se trata de artistas nacionales (Bécquer), extranjeros (Van Dick, Petrarca) así como diferentes monumentos y ciudades europeas (Museo de la Ermita (sic) de

San Petesburgo, Una calle de Fez etc.). Destacan las reproducciones de cuadros famosos, como la serie conmemorativa de las efemérides del centenario del dos de mayo (Cuadros de Goya, Ferrán, Alvarez Dumont, etc), que ocupan media página.

2. La recepción de la nueva literatura. Polémicas modernistas y regeneracionistas. La crítica del *Cuento semanal* y de publicaciones regionales.

Los temas que trato a continuación se centran en la actuación de los críticos. En el análisis de sus gustos literarios que se revelan en la recepción de las corrientes finiseculares : Regeneracionismo y Modernismo ; en su crítica de la colección del *Cuento Semanal* y de las publicaciones de autores riojanos .

El director de la *R. I.* se rodea de un equipo de redactores, que está formado, en su mayor parte, por eruditos locales, algunos de ellos periodistas y escritores, que tienen en alta estima su actividad profesional. Cuenta también, con la correspondencia, desde Madrid y algunas provincias de figuras destacadas en el mundo de las letras, de la política y de la historia en su mayor parte de origen riojano, desplazadas a otras capitales de provincias y sobre todo a Madrid, Julio Santamaría (secretario de Menéndez Pidal), Eladio Albéniz (director del *Liberal* en Bilbao) ; Amós Salvador (político), Constantino Garrán y Narciso Hergueta (historiadores) ; Barriobero y Herrán (escritor y director en su última etapa de la *R. Germinal*) etc. Se trata de una burguesía profesional que actuará de punta de lanza del ideario regeneracionista.

El modelo de intelectual presentado por I. Fox en *La Crísis de fin de siglo*⁸ se corresponde con el escritor de la *R.I.*, preocupado — como señala este crítico — por mostrar su disconformidad con las estructuras sociales y políticas y deseoso de contribuir con su obra al cambio social. Estos intelectuales encuentran en la prensa periódica el medio más idóneo para hacer llegar a la sociedad su toma de postura.

Un buen representante de esta actitud reivindicativa, con la que trata de concienciar a la sociedad para que se reconozcan los valores de la clase intelectual, es el Griego. Este seudónimo encubre a un periodista que muestra en sus numerosos artículos de crítica literaria una posición de avanzadilla. Sus acusaciones se alzan contra el pragmatismo de una sociedad “que mira a través de su estómago, que aboga por una producción que se mastique y se toque, que defiende “aquellos que nos lleve inmediatamente a positivos resultados” Se lamenta, igualmente, del éxito de una clase política a la que se le rinde honores, y la que él califica, despectivamente, de “politicastros ineptos”, incapaces de ocupar como se debe sus cargos.” Y sale al paso de la visión especialmente negativa con que se juzga al escritor novel, al que una buena parte de la sociedad ve — como “un sujeto melenudo y desgreñado que se pasa la vida haciendo coplas; un ser perezoso, vago, incapaz de algo útil”. Sus argumentos coinciden con los expuestos en otros foros por egregios representantes del modernismo Valle-Inclán, Pérez de Ayala.⁹ El crítico provinciano defiende con ardor a los intelectuales “que viven abandonados, aislados y postergados”, y pide “una más justa reedistribución de sus funciones.” Hay en su diatriba, en cierto modo, una actitud dual y contradictoria, pues si bien se muestra molesto con la mercantilización de su profesión y

pide libertad para el artista, exige, al mismo tiempo, puestos de mayor responsabilidad en el gobierno de la nación y, por lo tanto, más lucrativos.

La recepción del modernismo y regeneracionismo.

La *R. I.* reúne las facetas regeneracionistas y modernistas y da testimonio, con sus numerosas y variadas crónicas erudita y literaria, de la vitalidad de este subgénero en los medios periodísticos de principios de siglo.

Estos movimientos finiseculares responden, según el diagnóstico de J.C. Mainer¹⁰ “a una sociedad semidesarrollada, pero en proceso de cambio acelerado. Cambio que sobrevenía por la coincidencia del gran estirón proletario, del incremento de los cultivos industriales, auge del capital financiero y los albores de la plenitud industrializadora. Modernismo y regeneracionismo fueron, como consecuencia de ese semidesarrollo, dos formas de distorsión pequeño-burguesa de la realidad sociológica española : en el caso del primero, por la indebida identificación de subversión moral con revolución social (...) en el caso del segundo, por el protagonismo concedido a una burguesía precaria, por la idílica tosquedad de sus sistemas políticos y por la tardía configuración de una visión nacionalista de la realidad española”.

El mismo Griego es un buen representante de las dos tendencias. Sólo así entendemos sus quejas sobre la atonía de la vida en provincias : “Odio profundamente el vivir provinciano. Nada más terrible para nosotros, los enamorados del arte que arrastrar la existencia en estas ciudades vulgares”; y su malestar por el desprecio e incomprendición del público, al que considera menos preparado que el de las grandes capitales : “Se nos desprecia a pesar de ser los fuertes e inteligentes ¡A nosotros que henchidos de pasión, de entusiasmo, pasamos la vida entonando el eterno himno a la belleza y a la sinceridad!”.(14.10.1907).

Los redactores de la *R. I.* defienden con libertad sus criterios en materia literaria y adoptan posturas variadas. Destacan los defensores de las nuevas tendencias y se erigen en sus propagandistas. La posición crítica más madura la sostiene el Griego, que es también el portavoz de las tendencias estéticas modernistas junto con Alberto Marín.

Aunque no es frecuente encontrar entre las páginas del semanario artículos polémicos, el Griego se enzarza en una curiosa diatriba con otro colaborador ocasional, que oculta su nombre con el seudónimo de Floro. Lo que éste comienza como rabieta de autor desairado porque no se publica su cuento, lo transforma el Griego, en los sucesivos diálogos cruzados, en un brillante manifiesto en defensa del modernismo.

Nos encontramos en la segunda fase de la recepción crítica del modernismo, años 1904-1914, puesta de manifiesto por Celma Valero¹¹. Un modernismo ampliado y con público o, — como prefiere llamarlo Mainer, — “*Modernismo domesticado*” que abandona las actitudes radicales del comienzo. Pero los gustos del público en provincias caminan con lentitud y siguen anclados en los movimientos posrománticos y naturalistas. Las opiniones del Griego testimonian un cierto pesimismo ante el arduo camino que debe seguir el escritor para conseguir una mutación de la sociedad literaria y captar el interés del lector :

El público busca con avidez, generalmente, la pluma del folletinista tremebundo, del cronista frívolo de su ciudad, el suceso sensacional y sangriento. La firma del literato (con excepciones) desgraciadamente, en España, tan sólo es apreciada por una minoría inteligente . Preguntad a Valle-Inclán, Baroja, Trigo, Francés, Zamacois y otros talentosos y fortísimos literatos por la venta de sus libros y os contestarán tristemente (13.4. 1908).

Comparte los criterios de Ortega, Pérez de Ayala, o Valle-Inclán, que defienden una literatura vanguardista, apoyada por un público minoritario. Y valora positivamente esta tibia recepción del modernismo porque representa un desafío a las convenciones y es síntoma de calidad literaria, “Y hasta tengo para mí — dirá — que tiene más mérito ser impopular que popular en la vida (...) . Casi todos los reformadores de la humanidad fueron durante años impopulares” (20.4. 1908). En cambio rechaza el fácil éxito de la comedia musical de un Arniches o Celso Lucio, que escriben un “género iliterario” porque “empuja más fácilmente á la adquisición y goce de la popularidad ...y del dinero” que carece de calidad y recurre a fáciles señuelos como “las torneadas pantorrillas de las tiples y el verde subido de gran número de los espectadores”, “sensiblerías ridículas, y musiquilla cascabelera”. Defiende los dramas y comedias de Benavente, Dicenta, Linares Rivas, a los que considera eminentemente literarios y teatrales.

El Griego no ceja en su empeño de ampliar el horizonte lector, sin renunciar por ello a las innovaciones artísticas. Para él, un buen literato será el que sepa crear un estilo propio, definido como : “Aquellos distintivo por lo cual un literato no se confunde con otro.”

A la tarea de interesar y educar al público riojano en las nuevas corrientes artísticas, emprendida por el Griego, se suman otros colaboradores, con la atención puesta, especialmente en el Modernismo. Así ocurre con Alberto Marín, colaborador asiduo con sus crónicas y poemas, escritas sobre la pauta de las nuevas modas estéticas.

En su Crónica erudita “*Modernismo y Modernistas*” reflexiona sobre las polémicas habidas en la primera etapa de la aclimatación modernista en el ámbito nacional, apuesta por esta vanguardia literaria y descalificará a sus detractores. Se revela como un crítico de amplio bagaje cultural, que sigue fielmente la guerra literaria sostenida por importantes revistas literarias nacionales, *Gente Vieja* (1902), *Helios* (1904), *Nuestro tiempo* (1905) y *El nuevo Mercurio* (1907) Selección, dado su interés, parte de este interesante testimonio de la polémica modernista :

Bajo el Mote común de modernismo, dominan una porción de tendencias literarias y artísticas, tan diversas que no tienen puntos de contacto, pues ni aun la apariencia de géneros novísimos, es suficiente para acoger semejante vocablo, ya que tales tendencias literarias y artísticas tienen precedentes y similitudes en las orientaciones estéticas de otras civilizaciones.(Los detractores) incurren en el error de atribuir al llamado Modernismo con carácter de exclusivos, pecados y extravagancias, que son triste patrimonio común de todas las literaturas . El modernismo es para ellos un género confitado, empalagoso y ridículo ; y su literatura galería inanimada y doliente (..). Si el Modernismo fuera lo que piensan sus detractores, no estaría mal esos alardes de puritanismo literario, pero el modernismo es otra cosa bien distinta. (...) No hay razón para menospreciar ningún elemento que pueda integrar la obra artística. Todas las cosas físicas del mundo como aquellas impalpables de la fantasía, constituyen elementos estéticos

y objetivos aprovechables para todas las tendencias literarias (...) La crítica tiene derecho a censurar la mala interpretación de los elementos estéticos objetivos, no los elementos utilizados. (...) A escribir tierna y delicadamente, los bárbaros — como dice Unamuno, un modernista excelsa, — le llaman “escribir con vaselina” Valle-Inclán, Rusiñol, Martínez Sierra, ya sabéis : vuestras sonatas, vuestros jardines, toda la prosa impecable de vuestras narraciones no es más que vaselina. (30.9.1907)

Marín cree que los juicios negativos sobre la poesía de Baudelaire, la música de Noguer o la filosofía de Nietszche por parte de estos críticos decimonónicos, — de los que sólo salva a Clarín —, se deben a su incompetencia e ignorancia. Termina su artículo con un breve balance de los escritores más representativos de esta etapa y de los géneros cultivados. Destaca “las vinculaciones con el siglo de oro de Machado, Villegas, Marquina y Mesa”. Considera “gloria del periodismo español a Gómez Carrillo, Azorín y Maeztu.” Diagnóstica la vitalidad del género novela, que abandona la forma realista a favor del “impresionismo, ultrarealismo (representantes Baroja, Cigo Aparicio).” Y llama la atención sobre la renovación del lenguaje, “la entrada de arcaísmos, vocablos suaves” y los justifica porque “a medida que se desarrolla el pensamiento humano, van siendo necesarias fórmulas nuevas para matizar las ideas y darles más exactitud”. La visión que ofrece de la poesía no es tan halagüeña ; le reprocha excesivo manierismo formal con su “culto exagerado de la forma”, evocadora de “la sublime decadencia griega” y que, en algunas ocasiones, no sea otra cosa que “versos sin ideas como pájaros que cantan”.

Finalmente, otros colaboradores aportan su grano de arena en la valoración del modernismo a través de sus breves reseñas críticas. Marcelino Domínguez, en su artículo titulado “La fuerza de lo pequeño” se pronuncia a favor del intimismo y subjetivismo modernista, y pone como modelos a “Salvador Rueda, Santos Chocano, Rubén Darío porque “saben hablar armoniosamente de lo pequeño” (23.11.8). Zahorí, defensor de una crítica desapasionada y objetiva, rechaza los juicios de los que halagan a los amigos y vapulean a los que no conocen o no coinciden con sus gustos. Se muestra a favor de la obra de Villaespesa *El patio de los arrayanes*, que había recibido críticas negativas y califica sus versos de “admirables, románticos y sentimentales”. Valora, igualmente, de manera positiva a Tomás Morales, “poeta nuevo y de gran dignidad, que con sus poemas de la gloria, del amor y del mar construye una poesía vibrante y melodiosa” (21.9.1908).

En lo que respecta a la recepción de literatura regeneracionista, son menos frecuentes los artículos de crítica que profundizan en esta forma literaria. Me interesa llamar la atención sobre algunas manifestaciones de Sabino Ruiz a favor de la literatura regional, de la que hace, también, una breve caracterización.

La existencia de la literatura, más que por las voces destempladas de quienes se erigen motu proprio en maestros, ha de notarse por la obra profunda, definida, intensa, del estudio, de la vida (...) y yo aspiro á ver formada en breve espacio de tiempo la literatura regional riojana, me remito al libro de J. Santamaría, en el que el literato ha sabido retratar el paisaje, las costumbres, los vicios y las virtudes de este querido solar provinciano (13.1.1908).

Estas ideas son expuestas en la sección fija “*De lunes a lunes*”, un auténtico cajón de sastre informativo, y surgen a propósito de la valoración de un cuento escrito por J. Santamaría. Este notable periodista, defensor acérrimo de la cultura regional en sus numerosas crónicas eruditas, que escribe desde Madrid, se erige en el modelo de escritor regeneracionista para el director. Hay que recordar que fue galardonado con la flor natural de los Juegos florales de la ciudad de Logroño en las fiestas mateas de 1907, con el poema “Patria” y es una conciencia crítica que clama con frecuencia por el abandono y marginación de las provincias.

Los escritores de la *R. I.* forman parte de la “intelligentsia” que en palabras de Pérez Rojas ¹², “propugna por un lado la necesidad de fomentar el progreso técnico, defiende al tiempo la pertinencia de acotar y definir las señas de identidad tradicionales, peregrinando en su procura por pueblos, campos y ciudades”. Estos autores y críticos que defienden la identidad de la provincia creen en la función regeneradora de la literatura, capaz de educar e instruir a los jóvenes en el amor a la patria. Así opina Rafael Torromé cuando enjuicia el libro de poemas *Primicias*, del autor riojano Martínez Pineda (11.2.1907). Este crítico, admirador nostálgico del romanticismo histórico, representado por Zorrilla y García de la Huerta, descalifica la obra de Núñez de Arce por sus contradicciones y la de Campoamor por su prosaísmo. Termina acusando de falta de calidad poética al período finisecular y encuentra la explicación en la crisis de una sociedad que carece de ideales. Finalmente, da un paso adelante en su crónica de factura impresionista Marcelino Domingo “*Romance de Lobos (vieja España)*” (10.2.1908) cuando sugiere la revisión de la tradición literaria finisecular y cree en la necesidad de abandonar los valores localistas y abrirse al horizonte europeo “Castilla, no aprendas a cantar misticismos que debilitan ; deja de mirar al cielo y mírate a ti y estudia tu historia y aprende en el progreso de otros pueblos”. Nos hallamos ante una literatura regionalista, — que Mainer presenta en su estudio *La Edad de Plata* creada al calor de la Exposición Nacional, de intereses económicos y políticos más inmediatos, mercado cultural amplio, y que adopta en ocasiones un tono de denuncia, cambiando el modelo perediano por el de B. Ibáñez.

La recepción del *Cuento semanal* y otras publicaciones regionales

Un caso especial, en lo que se refiere a la actividad crítica del periódico, se produce con la información de las nuevas formas narrativas en el ámbito de la creación literaria española. Nos hallamos con un ambiente favorable para el desarrollo de formas breves narrativas, que también se avenía con el formato periodístico, y que explica el éxito de la colección del *Cuento semanal* dirigida por Eduardo Zamacois. La colección aparece en enero de 1907 en las mismas fechas en que comienza a publicarse la *R. I.* En su sección de lecturas el semanario riojano proporciona una jugosa información de los cuentos que salían al mercado el viernes, y la acompaña de un resumen del argumento y una breve valoración crítica. Sin embargo, los resultados artísticos de los cuentos realizados por los escritores locales y que tanto se prodigan en la *R.I.* están muy lejos de la calidad literaria obtenida en el cuento semanal.

Este género narrativo armonizaba perfectamente con los gustos literarios de los críticos provincianos que mostraban su rechazo ante los folletines de corte naturalista y ante la proliferación de producciones extranjeras “mal escritas y mal traducidas”. Así opina Isaac Guadán en su crónica “La conspiración del silencio” (28.1.1907), en donde arremete contra las extravagancias estéticas de las novelas rocambolescas “que trastorna el gusto del vulgo, basando sus argumentos en “escenas pasionadas, actos violentos, extravagancias sociales, problemas psicológicos”; en su descalificación, porque “dedican dos líneas a la virtud (...) y al vicio y al escándalo el resto” se proyecta su adscripción a una literatura pedagógica de inspiración tradicionalista, hasta el punto de proponer como modelo a los novelistas del realismo español (Pereda, Valera o Alarcón).

Pero el crítico o los críticos del *Cuento semanal*, pues estamos ante una sección sin firma, que hace imposible descubrir su autoría, muestran unos gustos literarios más avanzados, que conectan con esta publicación renovadora de las prácticas literarias españolas. Para Mainer¹³, el *Cuento* supuso un paso de gigante en la construcción de un mercado artístico español.

Nos hallamos ante un nuevo horizonte de expectación lectora del que da testimonio el crítico riojano, que se comporta como el lector modelo en sintonía con sus autores. Unos autores que — siguiendo el diagnóstico de Mainer — se recrean con la búsqueda de nuevos valores : casticismo depurado por la técnica y modernización de temas y formas de escritura. Se afirman también otros principios como la originalidad atrevida, la juventud como lemas, y sobre todo el contacto con un público sustancialmente nuevo en Madrid, Barcelona o Valencia, **pero también en aquellas provincias que por lo que atañe al cuento semanal se empiezan a manifestar como centros activos, sea como patria de anunciantes, de correspondentes o autores.**¹⁴ Las últimas palabras de Mainer parecen pintiparadas para *La Rioja Ilustrada*, que se ocupa también de la venta de la colección en los locales de su editorial, junto con otras publicaciones nacionales, la colección Calleja, o la Biblioteca de Autores Españoles, entre otras.

En general, el cronista anónimo que realiza la reseña crítica habitual destaca la importante nómina de autores consagrados y noveles, Benavente, Salvador Rueda, Dicenta, Marquina, Zamacois, López Roberts, Mata, Zozoya, Salaverría., Hoyos y Vinent, Miró, etc. Apuesta con pasión por los jóvenes y muestra fino olfato crítico. Así ocurre con el joven Gabriel Miró, ganador del concurso de cuentos de la colección con su obra *Nomada*, al que se presenta como “un verdadero acontecimiento literario, puesto que anuncia la aparición de un escritor meritísimo, del cual debemos esperar muchas y muy altas obras de belleza”.

La tónica general será la del elogio, que se hace extensible, aunque con más sobriedad, a los dibujantes, de los que no olvida mencionar sus nombres : Fernández Mota, Francés, César Alvarez Dumont etc. Estamos ante una crítica subjetiva y apasionada, de corte impresionista, que pondera los valores formales : “La esmeradísima presentación, digna de competir con las mejores revistas extranjeras”, la renovación del lenguaje, (“limpia y transparente prosa”, “estilo sobrio”, “estilo fácil y colorista”), y destaca las novedades de esta nueva forma narrativa, tales como sus anécdotas brillantes. Considera un valor en alza la tensión y el clímax dramático que atrapa al lector, ofreciéndole un desenlace catártico.

Veamos, a tal efecto, cómo presenta el argumento del cuento de J.M. Matheu *Un bonito negocio*: “el interés del argumento salpicado de episodios llenos de emoción que avivan la curiosidad del lector y le obligan a llegar, sin descanso, y de un tirón al desenlace”. Se interesan, también, por la utilización de la ironía, la descripción paisajística, y la caracterización sicológica.

Proliferan los términos como “historia apacible y risueña”, “rápida y enérgica impresión de vida”, “atisbos románticos” divagación sentimental “episodios dramáticos”, “gran ironía”, “suave tristeza”, “historia que chorrea gracia y frivolidad”, “amenidad y ligereza pintoresca”, “llena de ternura y emoción”, “narración apasionada”, “soplo eletrizante y trágico de las pasiones” etc. Estamos ante un vocabulario con una carga semántica que constituye un horizonte de referencias para una época artística que, para Mainer¹⁵, conjura la frivolidad con la pasión y el atosigamiento del mundo moderno con su apelación a la sencillez cordial. Pero estos términos riojanos reflejan también gustos folletinescos, traspasados de una aureola neoromántica.

El ejercicio de la crítica se hace más difícil cuando se trata de enjuiciar a los autores riojanos, en su mayor parte principiantes que reciben el espaldarazo literario en las páginas de la *R. I.* El afán de objetividad parece lastrado por la necesidad de defender la literatura regional, y a ello se suma la dificultad que todo crítico tiene para conciliar dualidades como la ética y la estética de la obra de arte. En esta actividad destacan J. Aznar, y el Griego, que luchan contra la crítica partidista o doméstica ; se mueven en una crítica de “impresiones y sensaciones” y apuestan por las obras que saben asimilar los modelos y son capaces de ofrecer novedades.

Julio Aznar, periodista de origen andaluz, colaborador habitual en el primer año de la publicación, se arropa con el tópico de la falsa modestia cuando ejerce la actividad crítica, a la que considera “la tarea más difícil y más elevada del hombre de letras”. Su juicio de la obra poética *Primicias*, del autor novel Martínez Pineda (25.2.1907) será un canto al género poético amenazado por la pujanza de la prosa “ahora que la prosa triunfa, ahora que se condena al olvido a los poetas, me proporciona una íntima alegría”

Los autores riojanos que han alcanzado ya cierta fama literaria (Salvador Aragón, Julio Santamaría y, sobre todo, Barriobero y Herrán) reciben las críticas más halagadoras, resultando difícil mantener la pretendida objetividad.

La aparición de *Syncretato el parásito*, novela histórica de costumbres romanas, como se lee en su subtítulo, de Barriobero y Herrán mueve a coger la pluma a una nutrida pléyade de próceres locales y periodistas, a Florencio Bello, mantenedor de los juegos florales, al dramaturgo, Salvador Aragón, al director Sabino Ruiz ; todos muestran una profunda admiración por la obra y la paragonan con Galdós, Walter Scott, Flaubert, y Valle-Inclán. Salvador Aragón destaca la capacidad del autor para evocar la Roma imperial ; El Griego valora el equilibrio y ecuanimidad de sus partes así como la autoproyección del autor en la obra que le animan a poner en cuestión la impersonalidad narrativa de un Flaubert.

De otros autores modernistas, y sobre todo de los que proceden de provincias aledañas como Ory, Iriarte Reinoso, se reciben con entusiasmo sus composiciones literarias y se ofrecen breves reseñas.

Se cierra esta relación con un total de 81 artículos de crítica literaria sobre obras narrativas, teatrales y poéticas y hasta cinematográficas. También encontramos, aunque con una representación menor, críticas sobre música, pintura y toros. En definitiva, son manifestaciones artísticas en las que tiene puesta la mirada atenta el crítico de la *R.I.*, brindando información y criterio al lector.

La crónica : Prosa erudita y prosa literaria.

Los gustos literarios de estos escritores se muestran, igualmente, en sus obras de creación que se acogen a las formas literarias de crónicas, cuentos breves, relatos dramatizados y poemas. Veamos una relación de temas representados para comprobar la abrumadora presencia del tema literario :

Nos hallamos con un total de 309 crónicas, que se agrupan en 135 crónicas eruditas y seudocientíficas y 174 crónicas literarias. Una cifra notablemente superior a los artículos misceláneos que tratan temas de actualidad y que aparecen con 112 entradas ; la representación poética es también muy numerosa, 233 poemas.

Esta abultada relación de piezas literarias responde al interés de la dirección del periódico, que tiene a gala ofrecer sus páginas a todos “los intelectuales riojanos” con “aficiones literarias” “que no tengan editor”. Le anima, igualmente, un ambicioso proyecto, ya que pretende “presentar todas las tendencias y todas las formas literarias, desde la novela propiamente dicha, a la comedia, desde el drama al entremés”.

La crónica es el género preferido por los periodistas de la *R. I.* El poeta y crítico local Juan José Pérez Alonso, que gusta firmarse con el acrónimo J-Bis-Pe-A, la presenta como una moda literaria y advierte de su variedad : “hoy más que nunca, el nexo que ata y vincula en sí todas las clases de literatura es la crónica. La crónica del siglo XX breve por lo general, fosforescente, nerviosa, neurasténica a veces. Hoy se hace crónicas de todo y para todos los gustos : teatrales, de toros, judiciales, de salones, crónicas científicas, crónicas políticas, crónicas festivas.”

Mainer¹⁶ señala en la *Edad de Plata* como la crónica es una géneros literario que nace con el Modernismo por estar muy acorde con su sensibilidad, así como con su impresionismo intelectual, su preocupación por la vaguedad del símbolo y su propensión al anarquismo social ; y la define como una mezcla afortunada entre impresión vivida y reflexión.

Para J. Blasco¹⁷ el desarrollo de la crónica va paralelo con el auge del periodismo y con la profesionalidad del escritor, ofreciéndosele como una salida en una sociedad burguesa regida por leyes de mercado.

Las numerosas crónicas de la *R.I.* son obra, en palabras de J.Bis-Pe-A de “escritores experimentados y curtidos en las lides del pensamiento (...) y jóvenes quintos (...) desertores de las aulas universitarias. Los “Veteranos” escriben sustanciosas crónicas eruditas, en donde se encuentra reunido el ideario regeneracionista, mientras que los “quintos” forjan su estilo *emborronando cuartillas* con las que tratan de aclimatarse a la nuevas corrientes literarias.

Crónicas eruditas e ideario regeneracionista.

Las crónicas eruditas constituyen un importante documento sociológico. Aparecen firmadas por un grupo de intelectuales de la burguesía mercantil y financiera local, entre los que dominan los profesores, historiadores, ingenieros y periodistas profesionales que enarbolan la bandera regeneracionista. Todos ellos ponen su empeño en “la reforma del carácter nacional, la revitalización de las formas primarias de la sociedad frente a la falsificación de la política, la voluntad pedagógica, la búsqueda de la verdadera tradición española”¹⁸. Utilizan una retórica triunfalista, en la que resuenan palabras evocadoras de los valores regionales y del progreso de los pueblos, (raza, madre, aurora de los pueblos, regeneración, instrucción del pueblo, honra, modernos adelantos). Retórica que no impide el uso de términos duros (indiferencia suicida de los políticos, falso honor, abandono criminal) que se corresponden con la actitud de denuncia adoptada por estos escritores, que se erigen en conciencia crítica de la sociedad.

Nos encontramos con informes sobre las escuelas en las que se analiza su funcionamiento y sus necesidades ; con numerosos artículos a propósito de la festividad del día del árbol, que servirán para llamar la atención sobre la importancia de la naturaleza, y, que presentan unos avanzados planteamientos ecologistas ; y finalmente, con cuestiones que tratan del comportamiento y la idiosincrasia riojana. J. Santamaría aborda el problema de la alta criminalidad existente en las zonas rurales, que coloca a La Rioja entre las tasas más altas del país. En sus artículos busca las causas de este comportamiento asocial, y se niega a admitir interpretaciones simplistas. Basa la raíz del problema en la carencia de modelos y en la falta de formación ; y así, dirá :

el mozo riojano encuentra el mal ejemplo dentro y fuera, en su casa y en la calle . Los padres le enseñan preceptos de falso honor, de altivez salvaje (...). De la religión les enseñan lo que ellos aprendieron. La parte acomodaticia, lo fácil, el cumplimiento de preceptos extraños”. Pero también cree que la pasividad de los gobernantes para castigar a los agresores imposibilita su erradicación .

La mayoría de estos periodistas cree que la educación es imprescindible para mejorar las condiciones de vida en la ciudad y muy especialmente, en el medio rural ; insisten en que es competencia del gobierno de la nación atender a las necesidades educativas. Ceferino Ojeda, en su crónica *“Honra sin barco”*, descalifica la política armamentista del gobierno en materia naval y hace suyas las quejas de Méndez Núñez contra La ley de Escuadra, que aprobaba un cuantioso presupuesto mientras se mostraba cicatera con los presupuestos de educación. El cronista riojano porrrumpe enojado :

Tendremos barcos si los tenemos pero a costa de la instrucción del pueblo, barcos fundados en el analfabetismo de la nación (...) yo creo que aprobar el proyecto de construcción de escuadras, dejando indotados servicios tan importantes como la instrucción y el fomento de la agricultura, es sencillamente, ofrecer un postre delicado a quien no tiene pan (27. enero. 1908).

Pero las críticas de este concienciado maestro, más tarde inspector de enseñanza, llegan también a los políticos locales porque mantienen en el mayor abandono a las escuelas y favorecen con su desidia la inasistencia a clase de los niños.

El grado de sensibilidad de estos reformistas riojanos en la búsqueda de soluciones para alcanzar mejoras materiales en la región, les lleva al tratamiento de temas ganaderos, industriales y preferentemente agrícolas. Llegan, incluso, a su vindicación como hará el periodista Jerónimo Martón Izaguirre¹⁹ en su crónica sobre *La ganadería riojana*. También E. Albéniz media en esta cuestión y opina que “lo que hace falta en La Rioja no son versos ni muchos ni buenos sino cosechas atroces de pan y vino” (1 de abril de 1907).

La Rioja, región que dedicaba más población activa al campo que el resto del país, tenía que hacer frente a sus problemas agrícolas. Acababa una etapa dorada para el sector vinícola que llegaba a su cota máxima de explotación y de ventas en el año 1886, favorecido por una devastadora plaga en Francia. En los finales del siglo la filoxera se ensaña con el viñedo riojano. Los periodistas informan de su propagación, que llega en 1907 a un 90%, y de la rápida campaña de repoblación con cepas americanas.

Al ser la problemática vitivinícola una de las principales causas de la crisis agrícola en La Rioja, los periodistas informan de las medidas que el sector va tomando, así como de las disposiciones proteccionistas del gobierno en materia de desgravación de alcoholos, y proponen soluciones. El lúcido análisis de González Moreno en su crónica de San Vicente de la Sonsierra sobre las causas de esta crisis podría servir en buena parte para explicar la realidad actual de este sector, pues no sólo da importancia “a las diferentes enfermedades criptogamas y parasitarias” sino a “las bruscas oscilaciones del mercado, cuando no a la persistente baja en el de los caldos” causantes de “los quebrantos de los 15 últimos años”. Sus soluciones se atienen a la prudencia y se acompañarán del optimismo general : “hoy se trabaja con anhelo en la reconstrucción del viñedo, con porta-injertos (...) nada de productos directos y a juzgar por el fruto de los pocos majuelos que ya el año pasado estaban en producción, los nuevos vinos serán iguales o mejores que los de las viejas viñas” (24. jun. 1907)

El proceso de repoblación acabará hacia 1910, pero al mismo tiempo los colaboradores de La Rioja, expertos y aficionados, no dejan de proponer consejos para mejorar la calidad y abrirse al mercado exterior, revelándose como expertos vendedores de imagen. El andaluz Ranza, buen catador a lo que parece, opina : “La Rioja debe hacer un esfuerzo supremo, debe repoblar el viñedo rápidamente porque la producción sea importante” y añade : “se debe gastar el dinero en reclamos y ofrecer los caldos en las botellas finas y elegantes, con etiquetas vistosas pero de buen gusto”. De la voz del experto oficial, el presidente del sindicato de exportadores, escuchamos las propuestas para ampliar el mercado y competir con el francés, que, recuperadas sus viñas, volvía a ser el más importante productor.

La Rioja no puede zafarse del proceso de modernización que viven otros países europeos, y muestra la necesidad de mejorar las técnicas agrícolas y de desarrollar su incipiente industria. Un ámbito adecuado para la realización de estos objetivos se encuentra en las ferias comerciales y de maquinaria, pues : “proporcionan medios para que estudien los modernos adelantos de maquinaria y procedimientos no sólo con las mismas maquinarias

que figuran en sus locales (...) sino en las granjas de España y del extranjero” ; y se añade “en el orden industrial seguiremos la misma marcha”.

Varios artículos informan de las ferias nacionales y regionales que en estos años tienen lugar en Madrid, Haro y Alfaro. J. Santamaría en su crónica sobre la feria madrileña de 1907, opina, como lo hicieron en el siglo ilustrado Feijoó y Jovellanos al hablar del campo español, que para : “arrancar de su suelo las inmensas riquezas que atesora, es preciso educar una verdadera generación de agricultores inteligentes a la altura de los modernos adelantos de la ciencia”.

Dentro del ámbito regional se informa sobre el concurso-exposición provincial de frutos y conservas de Haro, con el fin de dar a conocer sus productos ; sobre la feria mercado de Alfaro, se celebra el 27 de julio de 1908 y está dirigida a propietarios, labradores y obreros agrícolas con el fin de dar a conocer especialmente los nuevos inventos en el terreno agrícola. En esta misma línea formativa se sitúan las conferencias mercantiles e industriales que sobre “Vinos, aceites y conservas” impartirá Granmontagne en Haro y Logroño. El informador, que dará cumplida cuenta del contenido de las mismas, termina con un merecido varapalo para el público riojano, que no ha sabido apreciar la visita de este ilustre conferenciante, al que considera abanderado del regeneracionismo y a la altura de Ortega y Maeztu.

La crónica literaria y el cuento breve

Son numerosas las crónicas literarias en las que participa la amplia nómina de colaboradores habituales. La prosa de creación atrae, especialmente a escritores noveles que hacen sus primeros pinitos con sus crónicas, y en las que siguen las modas naturalista, impresionista y modernista. La amplia producción de crónicas en la *R. I.* presenta una gran diversidad de estilos y formas finiseculares de difícil delimitación, pues es frecuente encontrar relatos en los que se combina impresionismo y expresionismo, naturalismo y decadentismo, modernismo y naturalismo, al igual que ocurre con un Valle Inclán, un Baroja o un Azorín.

Los títulos de algunas crónicas (“Danae”, “Desdémona canta”, “Anocheciendo,” “Rapsodia del prado”, “La eterna canción”, “Las noches del Pórtico” ; “Cartas amorosas a Lulu”) se erigen en denominaciones acordes con el escenario modernista en el que se desenvuelven sus relatos : jardines tristes donde crece el lamento del enamorado, bellos atardeceres cuyo cromatismo trata de captar la mirada sensible del artista, ensueños del viajero en el anochecer, amores contrariados. En general, preciosismo formal, que se aprecia en la mezcla de sensaciones y en el registro de matices, falta, en cambio, la audacia temática y la presencia de lo insólito, características con las que A Rama ²⁰ define la crónica modernista. Estas crónicas, que si bien tratan de seguir la huella de los maestros Darío, Valle o Azorín, no saben zafarse, en ocasiones, del influjo de folletín.

Pero los gustos literarios del lector de provincias no están todavía formados en los nuevos moldes literarios y por ello encontramos autores *antiguos*, más conservadores, dispuestos a escribir para este público. Estamos ante una representación de crónicas y cuentos breves (costumbristas, castizos y baturros) que siguen la moda de los novelistas

costumbristas, realistas y postrománticos, y que utilizan también la forma métrica o prosa rimada, como vehículo de expresión. Son cuentos protagonizados por palurdos lugareños, mujeres ambiciosas o casquianas, enamorados atolondrados o desprendidos, pobres huérfanos, baturros que hacen gala de sabiduría popular, donjuanes de pacotilla, etc ; y con títulos tan expresivos como : “¡Vaya un riojano!”, “Gente de mi tierra”, “De zapatero a santo”, “Castigo de Dios”, “Camino de la feria”, “El cobro de billetes”, “El regalo del patrón” etc. Predominan los relatos jocosos, que recurren a una fácil ironía verbal y situacional. También se encuentran, aunque en menor número, cuentos con mensaje aleccionador, como ocurre con el cuento alegórico, “Por las montañas”, que evoca un marco narrativo de ficción sentimental y defiende propuestas regeneracionistas. Un caso excepcional porque adopta la técnica del folletón, presentándose en la parte inferior del periódico en varias entregas, lo constituye el cuento para niños “Aventuras de Baqueta”, relato costumbrista, de estructura iniciática, que mezcla la aventura y la fantasía con la lección moral.

La creación poética

Parece obligado acabar haciendo unas matizaciones en lo que respecta al magisterio poético y a los gustos literarios ²¹ dentro de este género. Los poetas provincianos construyen poemas de circunstancias y seudo-históricos, bajo la influencia zorrillesca y esproncediana, sin abandonar el ideario regeneracionista. Un ejemplo paradigmático son los poemas de Domingo Grandes. El titulado “A la paz”, lo dirige al Duque de Rivas, Zorrilla y Manuel de Palacio. El segundo “1908” es un poema homenaje a la Guerra de la Independencia.

Se trata, por lo general, de largos poemas narrativos, de versos polimétricos y fuerte sonoridad, entre los que se encuentran también : “A los voluntarios de la guerra de la Independencia”, de Cesario Iriarte ; “Pro raza. Antes España muerta que viva sin honor”, de M. Barrero Argüelles, “Del libre cante ó cuentos de la derrota” ; de Pérez Alonso ; “Resurrección”, de Santiago Díaz Gil etc.

Una abundante representación de poemas amorosos sigue la línea de un romanticismo intimista liderado por Schiller, Musset, Heine, Rosalía de Castro, G.A. Bécquer, poetas de los que encontramos, también, representados con algún poema. En estas composiciones se reflexiona sobre la caducidad de la vida y se profundiza en el proceso amoroso : “Vida y Muerte”, “Inconsciencia” ; “A la muerte” ; “Sombras” ; “Canciones íntimas” ; “Musa” y “Amor” ; “Crepúsculos” ; “A una paloma” ; “Serenata”, “Becqueriana” etc.

No faltan también los imitadores de la poesía realista y naturalista, que cantan a las bellezas locales en el marco de la vida cotidiana ; o los que tratan de exaltar la vida rural siguiendo la pauta de Trueba o Gabriel y Galán. Son poemas que recurren a las formulaciones tópicas a la manera de Campoamor, en los que destaca el toque irónico de la Humorada y el verso ripioso. Citaré, entre otros, los de J.B. Marín : “A la distinguida señorita y hermosa riojana” ; “A Pilarín” ; de A. Marín González Moreno : “El rubor”; Vásquez de Aldana : “A una hipócrita” ; Gerardo Fernández : “A Carolina”, “A Luisa” ;

Pérez Alonso : “En el abanico de Julia” ; Diego Quilez : “Colegiala” ; José Herrero Marín : “Mirando tu retrato”, etc. Dentro de esta larga nómina, con títulos tan expresivos, una serie de poemas “Sortilegio”, *Vespertina*, proceden del poeta aragonés Teodoro Iriarte Reinoso y su libro “A orillas del Ebro”, compuesto por humoradas, cantares y decires.

En esta línea de poesía popular neotradicional se encuentra una abundante representación de coplas, seguidillas, con temática apicarada y lenguaje castizo : “Los cantes gitanos” del Bachiller Kataclá, (escritos en caló) o “Jos cantares” de E. de Ory y Pérez Alonso, etc Aparecen, como en la narrativa, los temas de huérfanos, sufridas madres, o enamorados que viven una dolorosa peripecia y que reflejan gustos folletinescos : “Mi huferfanito”, de Julio Santamaría, “Hojas marchitas” de Ceferino Ojeda, “Madre” de D. Quilez, “Mirando tu retrato” de Herrero Marín , etc.

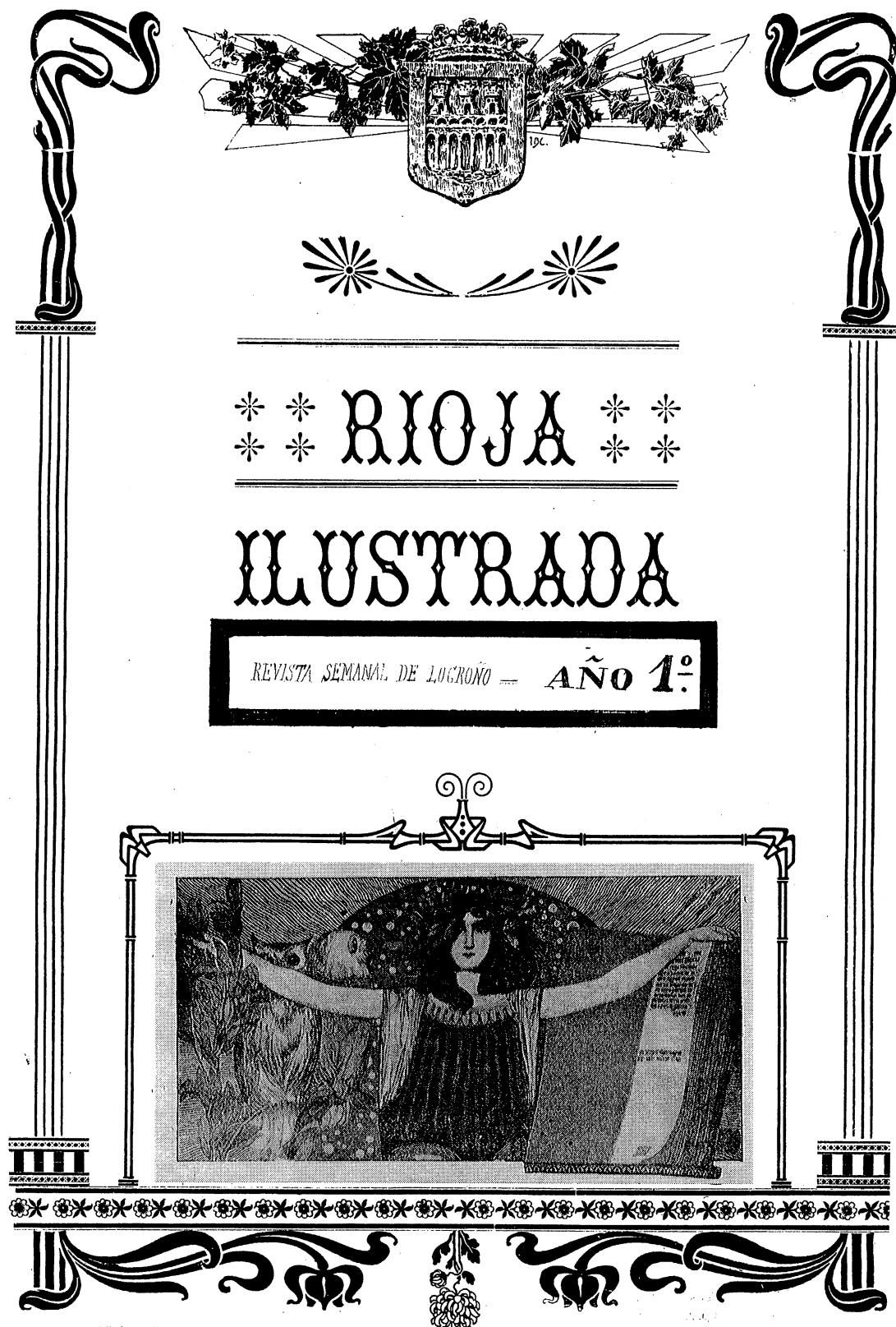
Esta muestra poética provinciana se completa con la de los seguidores de la estética modernista, que reciben el impulso de Eduardo de Ory. El periodista y poeta aparece en sus frecuentes colaboraciones en la *R. I.* con algún poema inédito y con reproducciones de poemas editados en otros medios : “A una Riojana”, “El jardin de la esperanza”, “Mi verso sería un águila”, “En el abanico”. Otros poemas impregnados de sensualidad y subjetivismo son firmados por modestos esteticistas : como Caro y Cano, Alberto Marín, El Griego e Iriarte Reinoso.

Creo que después de este recorrido por la actividad crítica y creativa de esta revista ilustrada, podemos afirmar que *La Rioja Ilustrada*, desde su ámbito regional, participa durante los años 1907 a 1908 de la actividad de las más importantes publicaciones periódicas nacionales finiseculares ; actividad que ha permitido establecer muchos aspectos de la lucha por conseguir un público propio y afianzar un nuevo credo estético ²²

NOTAS

1. Instituto de Estudios Riojanos (IER), Logroño, 1992.
2. *Ed. CIT.* p. 65-114. A partir de ahora citaré la revista con las siglas *R. I.*
3. Azul. *Revista Hispano Americana* edic. facsimil a cargo de Calvo Carilla. Diputación General de Aragón , Zaragoza,1989.
4. Pilar Celma Valero y Fco Javier Blasco “La guerra literaria Estudio crítico” en Manuel Machado, *La guerra literaria*, Madrid, 1981, p.74-79.
5. La *R.I.* participa de esta corriente de expansión que la prensa experimenta desde la Restauración, fenómeno estudiado por Gómez Aparicio, en *Historia del periodismo español. De las guerras coloniales a la dictadura*, Madrid, Editora Nacional, 1974 ; María Cruz Seoane en *Historia del periodismo en España. El siglo XIX*, Madrid, Alianza,1983 y Valeriano Bozal, *La ilustración gráfica en el siglo XIX en España*, Madrid, Alberto Corazón, 1979.
6. Javier Pérez Rojas en su estudio *Art deco en España*, presenta estas mismas características para definir el art deco, Madrid, Cátedra, 1990.
7. El anuncio, que ocupa un lugar importante en esta publicación, exige un análisis más detallado que nos es imposible presentar en este estudio. No obstante se puede afirmar que nuestro periódico presenta una publicidad acorde con una burguesía urbana que dispone de medios y que se alía en sus afanes compradores con los pequeños y grandes propietarios rurales. Véase a este respecto el interesante artículo de Jacques Durnerin : “Pour une typologie comparée de la publicité dans la presse quotidienne de Madrid et de la Havane en février-mars 1895” en *Typologie de la presse Hispanique, Actes du colloque, Rennes 1984*.

8. Inman Fox, *La crisis intelectual del 98*, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1976.
9. Ricardo Gullón, *El Modernismo visto por los modernistas*, Madrid, Guadarrama, 1980.
10. J.C. Mainer y su importante artículo sobre la recepción del modernismo “1900-1910 : Nueva literatura, nuevos públicos” en *La doma de la Quimera* (Ensayos sobre nacionalismo y cultura en España), Bellaterra, Universitat Autónoma de Barcelona, 1988, p.139-163.
11. Pilar Celma Valero, *Literatura y Periodismo en las Revistas del fin de siglo. Estudio e índices* (1888-1907), Gijón, Júcar, 1991.
12. Javier Pérez Rojas, *Art deco en España*, Madrid, Cátedra, 1990.
13. J.C. Mainer, “El cuento semanal : texto y contexto”, p. 207-221, *Formas breves del relato*, Coloquio. Prensas universitarias de Zaragoza, 1985.
14. J.C Mainer, *Art Cit.* El subrayado es mío.
15. *Ibid.*
16. J. C. Mainer en *La edad de plata, (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid, Cátedra, 1987, 1^a ed. 1975.
17. J. Blasco en su artículo “La imaginación modernista en las crónicas de Gómez Carrillo” realiza un estudio sobre las Crónicas de Gomez Carrillo. “La mujer y la moda”, recogido en *El modernismo. Renovación de los lenguajes poéticos* . Universidad de Valladolid, 1990.
18. J.C. Mainer, *La doma de la Quimera* (Ensayos sobre nacionalismo y cultura en España), p. 87-128 ed.cit.
19. Es colaborador en la prensa madrileña : en *El descanso dominical*,y en el *Boletín de la asociación de especialistas de Banca*, etc (Crónica del 14 de octubre, 1907).
20. A. Rama, “Los poetas modernistas en el mercado económico”, en *Ruben Darío y el Modernismo*, Alfadil, Caracas, 1985, p. 56.
21. Marta Palenque, *Gusto poético y difusión literaria en el realismo español*, Sevilla, Alfar, 1990.
22. J. C. Mainer en *Historia, literatura y sociedad*, Madrid, Espasa-Calpe, 1985 presenta y destaca el valor documental de estas publicaciones finiseculares en donde tiene también que aparecer esta publicación riojana.



Xavier Castro Pérez

LA ILUSTRACIÓN GALLEGA Y ASTURIANA

“La mejor publicación de su tipo que Galicia ha tenido”

La Ilustración Gallega y Asturiana fue una revista muy relevante en la historia del periodismo regional. Revela bien la importancia que esta publicación periódica ha tenido, la consideración que mereció a destacados estudiosos de la cultura gallega, como José María Alvarez Blázquez, o Couceiro Freijomil, quienes la calificaron como “la mejor publicación de su tipo que Galicia ha tenido”.

La historia de esta publicación, que tuvo dos años de vida, se halla indisolublemente vinculada a la de otras dos cabeceras que hicieron su aparición antes y después de ella. En efecto, el día diez de enero de 1879 sale en Madrid el primer número de la publicación que nos ocupa en este trabajo : *La Ilustración Gallega y Asturiana*, como continuación de *La Ilustración de Galicia y Asturias* — aparecida en el año anterior —, prolongándose su existencia hasta el 28 de diciembre de 1881, en que tiene lugar una nueva transformación de la cabecera, que pasa a denominarse *La Ilustración Cantábrica*. Bajo esta nueva rúbrica tuvo una vida francamente efímera ¹.

Naturalmente, la publicación que comentamos tuvo precedentes periodísticos tanto en Galicia como en Asturias, de cuya glosa se ocupa Filgueira Valverde en la introducción que se cita reiteradas veces en este trabajo. Únicamente nos parece necesario destacar aquí otra publicación, editada en Santiago en el año 1874, que tuvo parecido nombre y vida efímera : *La Ilustración de Galicia*. Por lo demás, transcurridos algunos años se publicó en Pravia *La Ilustración Asturiana*.

La Ilustración Gallega y Asturiana, comparecía ante el público con una periodicidad decenal, en los días 10, 20 y 30 de cada mes. En las doce páginas de que constaba solía contener cuatro ilustraciones, algunas de las cuales ocupaban toda la extensión del folio mayor en que se imprimía. Se ha resaltado con justicia su pretensión de enmarcarse en la corriente de las *Ilustraciones* que coetáneamente se publicaron en el conjunto de España, siguiendo el modelo de *La Illustration Française*, lo cual se evidencia hasta en el mismo plano formal, tanto por lo que hace a su tamaño, como por lo que se refiere a su formato y composición, que era claramente semejante a los de las aludidas publicaciones homónimas.

En un principio se imprimía en los talleres denominados “Tipografía-estereotipia Perojo”, al igual que su predecesora, *La Ilustración de Galicia y Asturias*, que estaban situados en la calle Mendizábal 64, de Madrid. Posteriormente pasó a imprimirse en otra imprenta madrileña, la de A. J. Alaria. También conservaba el dibujo de cabecera, realizado a base de motivos de arquitectura monumental, procedente de distintas localidades de ambas

regiones y con símbolos del mundo del trabajo y de las artes. La salvedad, si bien de poco fuste, venía dada por el tamaño de su formato que era, en el caso que ahora nos interesa, ligeramente mayor. Añadamos que el 10 de julio de 1879 se opera un cambio importante en la portada de la revista : se transforma la imagen que venía siendo habitual en la cabecera de *La Ilustración Gallega y Asturiana* de modo que, la que campea en adelante estaba adornada con un dibujo que se atribuye a Alejandra Murguía, hija del historiador y promotor de la revista, y de su esposa, la poetisa Rosalía de Castro. Esta es la teoría que sostiene Filgueira Valverde en el prólogo de la edición facsimilar, reparando en el anagrama con las iniciales A. M. que suscriben el dibujo. Afirma también el mencionado prologuista que el anagrama, realizado con hechura medievalista, fue grabado por el artista Pedrero. La nueva iconografía de la portada se articula sobre la base de tres arcos románicos que conjuntamente sustentan parte del título : el del centro, que cobija la Cruz de la Victoria, el de la derecha, que alberga un peregrino jacobeo en posición sedente, y el de la izquierda, que sirve de marco a un guerrero medieval que sostiene con la mano izquierda un escudo con la insignia de Don Pelayo.

Por otra parte, la portada que se escoge para ilustrar la encuadernación de los tomos en los que se compendiaban los diferentes números de la revista, reproducía el modelo de la *Ilustración Española y Americana*, si bien matizada con un cierto sesgo regional que venía dado por la utilización de los símbolos heráldicos de Galicia, Compostela y Asturias. Su autor era P. Francés y el grabado corrió a cargo de Carretero.

La economía el flanco débil

De la resolución de los aspectos prácticos, que hiciesen posible sacar a la luz cada diez días las doce páginas de que constaba la *Ilustración* se ocupaba el destacado escritor costumbrista vigués, muy vinculado a la familia Chao, Luis Taboada, en oficio de administrador. A pesar de sus esfuerzos no consiguió sanear la economía de la revista. Filgueira Valverde ha señalado que las pérdidas para su propietario fueron considerables, estimándolas en cerca de unos treinta mil pesos. La propia redacción advertía que el beneficio se consideraba inalcanzable, lo cual no era un obstáculo insuperable puesto que no era esto lo que perseguía el propietario de la publicación. Conviene tener en cuenta que esta publicación se realizaba con relativo lujo de impresión, de lo que son buen ejemplo sus numerosas ilustraciones y la calidad del papel que empleaba. No podía ser de otro modo ya que se concibe desde el principio con clara vocación de permanencia por lo que se editan también unas portadas para su adecuada encuadernación. Por todo ello el déficit era difícil de remontar.

La revista se vendía por suscripción, que podía ser trimestral, al precio de 6 pts., semestral, 11 pts., o anual, 20 ptas. Estos precios se refieren al ámbito de España y Portugal. En América, Ultramar y el Extranjero, era superior. Era un precio relativamente elevado aunque no lo suficiente para hacerla rentable — y desde luego inasequible para los sectores populares, lo cual la convertía inevitablemente en una publicación elitista.

El balance económico negativo se produjo, así pues, a pesar de contar la publicación con una cantidad estimable de suscriptores. En efecto, en su fase de apogeo llegó a tener cerca de dos mil trescientos suscriptores. El mencionado escritor pontevedrés, Filgueira Valverde, aporta también unos valiosos datos sobre la distribución geográfica de los suscriptores. Al parecer, cuatrocientos cuarenta y seis residían en Galicia, algunos más, ciento treinta y cinco, en Asturias, ciento setenta y cuatro en Madrid, y finalmente setenta y tres en el resto de España. Por lo que se refiere a Galicia el mayor número de suscriptores, sesenta y cinco, radicaba en Vigo — lo que Durán explica que se debía a ser esta ciudad un reducto político de los Chao² —, seguido de La Coruña con cincuenta y nueve, y a continuación de Santiago con cuarenta y dos. Las restantes ciudades gallegas tenían bastantes menos, lo que se debe a su menor población juntamente con otras variables explicativas ya sea de índole socioeconómica, ya de tasa de alfabetización (esto último, en lo que se refiere especialmente a las ciudades del interior); Orense y Pontevedra aportaban veinticinco suscriptores, Ferrol catorce y Lugo once. Por lo demás, de los 135 suscriptores asturianos 37 vivían en Oviedo y 16 en Gijón.

Cabe señalar también, que la revista cuenta con suscriptores en muchas pequeñas villas tanto de Galicia como de Asturias, según se puede ver en la lista de suscriptores que se publica al comienzo del tomo 2, relación incompleta pero que con todo constituye un documento de enorme interés. De este modo, podemos saber que la *Ilustración* contaba no sólo con suscriptores a título particular, sino también con entidades sociales de notable importancia cualitativa, lo cual es un buen indicador de su ascendiente sobre las élites de la época³, y nos obliga además a tener en cuenta el efecto multiplicador de la influencia de la revista, puesto que en tales entidades solía encontrarse a disposición del conjunto de los asociados. Estaban, en efecto, abonados Ateneos, Casinos de Caballeros, Liceos, Recreos Artísticos, Tertulias Recreativas, Gimnasios, Círculos de Recreo, Círculos Mercantiles, Sociedades Económicas, Institutos Provinciales y hasta algunos Gobiernos Civiles.

Sin duda las influencias políticas de la familia Chao hacen explicable que 50 ejemplares fuesen adquiridos por el Ministerio de Fomento, y otra cantidad similar por el Ministerio de Ultramar.

Es muy revelador que la revista contase con su cuota mayor de suscriptores en América, alcanzando la cifra de mil cuatrocientos sesenta y seis abonados. Es posible que esta importante cifra traduzca el apoyo a la iniciativa periodística de los emigrantes gallegos y asturianos y, asimismo, de sus asociaciones. A tenor de lo que permite inferir la lista de patrocinadores que publica la propia revista al comienzo del volumen segundo, correspondiente al año 1880, la mayor cantidad de suscripciones se localizan lógicamente en Cuba, donde residía el propietario de la publicación, seguido por Argentina. Puerto Rico cuenta también con una cifra no desdesñable de suscriptores, y ya con una cantidad inferior a diez se hallaban Uruguay, Chile y Méjico. Consideramos que expresa muy bien la mentalidad de la *Ilustración* el hecho de que encuadrarse países que ya eran independientes, como Argentina, Uruguay, Chile y Méjico bajo el epígrafe de “Repúblicas Hispano-Americanas”, diferenciándolo del apartado de “Extranjero” en el que aparecían Estados Unidos, Francia y Portugal, donde también había un pequeño número de suscriptores.

Los responsables de la revista

Podemos mencionar ahora otra muestra clara de la continuidad entre el equipo de redacción de la *Ilustración de Galicia y Asturias* y el que llevó adelante la *Ilustración Gallega y Asturiana*. Constituye tal evidencia la acotación insertada en la contraportada de esta última, en la que señala que la nueva empresa había adquirido las existencias de la revista anterior comprometiéndose a servir a los suscriptores los números que les faltasen⁴.

Ya desde el comienzo, aparecen en la última página de los primeros números los nombres de las personas que integran el *staff* de la revista. A partir del número 9, correspondiente al 30 de marzo de 1879, pasa a presentarse en la portada. Como editor propietario figura, con título de don, que comparte con sus compañeros de mancheta, Alejandro Chao ; como Director Literario consta Manuel Murguía ; como Director Artístico, José Cuevas, y como Administrador, Luis Taboada.

El propietario era pues Alejandro Chao, quien colaboró activamente en el despertar de la cultura gallega. Residió mucho tiempo en Cuba donde, al igual que en Galicia, participó en diversas empresas periodísticas. De hecho, en La Habana llevó a cabo su iniciativa de mayor alcance, *La Propaganda Literaria*, empresa editorial, amén de periódico, que llegó a tener una sucursal en Madrid, a través de la cual sacaba a la luz la *Ilustración Gallega y Asturiana* en el año 1880. Como no podía por menos, *La Ilustración* publicó en su quinto número un suelto elogiosísimo para Chao, con motivo de los homenajes que estaba recibiendo en Cuba al ser inaugurada una *casa-palacio*, que había hecho construir en La Habana, para sede de la “Propaganda Literaria”. La actitud de mecenazgo de Alejandro Chao estaba clara y así lo reconoce explícitamente la redacción de la revista, en *un prospecto* publicado en 1800 :

No es la presente publicación hija de un interesado pensamiento, ni de cálculos comerciales; muy al contrario, nacida al calor del más acendrado patriotismo, sostenida a costa de grandes gastos por quien, hijo amantísimo del país que le vio nacer, se alegra y gloria de haberlo hecho, va en busca de éxitos que no se miden por las ganancias, ni se rehusan por los sacrificios. Propósitos de un orden superior á los que se derivan del ansia del lucro, si legítimo en todo caso, imposible en la presente ocasión, dieron vida á nuestro periódico, y animaron a su propietario, residente en América, á no desmayar en la noble empresa por él intentada.⁵

La interesante publicación que examinamos es pues una iniciativa surgida de la colonia gallega emigrada en Cuba — emigración *interior*, aunque ultramarina, pues Cuba forma parte del territorio español en los años en que ve la luz — y dirigida hacia los sectores ilustrados de la opinión regional metropolitana. Se trata de una muestra más de la vitalidad de los círculos de emigrantes que, especialmente en Cuba y Buenos Aires, promovieron múltiples proyectos en su tierra natal : la creación de un himno, de una academia de la lengua gallega, de escuelas, y diversas obras de interés social, etc.⁶

La redacción de la revista estaba situada en la calle Ballesta, número 10 tercero, de Madrid. Su director fue Manuel Murguía, sin duda la figura intelectual de mayor fuste del siglo XIX en Galicia. Se ha señalado que, a pesar de ser un hombre temperamental, cáustico e inclinado a la polémica, en *La Ilustración* se comporta de modo comedido y hasta

contemporizador, en consonancia con el tono de la publicación⁷. Murguía comanda el equipo de la redacción hasta que se aparta de la revista en su fase final⁸. Paulatinamente, otro gran escritor, Alfredo Vicenti, fue desempeñando un papel de vital importancia para el desarrollo de la publicación.

Cuenta con un elenco fijo de colaboradores literarios verdaderamente notable : cerca de cien firmas entre las que se hallan muchas personas de renombre y prestigio intelectual en Asturias y Galicia, tanto en el mundo de las letras como en el de la política. Destacaremos algunos de ellos : Leopoldo Alas, Álvarez Bugallal, Waldo Álvarez Ínsua, Indalecio Armesto, Ramón de Campoamor, Rosalía de Castro, Juan Compañel, Eduardo Chao, Victoriano Guisasola, Álvarez Amandi, Robustiana Armiño, Canella Secades, Teodoro Cuesta, Escalera, Fuertes Acevedo, García del Real, Ramón María de Labra, Rafael M^a de Labra, Aureliano Linares Rivas, Andrés y Jesús Muruais, José Ojea, Emilia Pardo Bazán, Eduardo Pondal, Marcial Valladares, Alfredi Vicenti, y José Villaamil y Castro. Hay que destacar también el hecho de que la revista cuenta además con otros colaboradores — a veces muy significativos — que no constan como fijos : Valentín Lamas Carvajal, Arturo Vázquez.

Es muy revelador que los nombres de dichos colaboradores figurassen en la cabecera de la revista con el tratamiento social distintivo de que cada cual era merecedor : la mayoría se ha de conformar con ir precedidos del *don* como fórmula de tratamiento, pero abundan también relativamente bastante los privilegiados que gozan del *Ilmo Sr. D.* e incluso del *Excmo. Sr. D.* Es también muy interesante el dato de que entre los colaboradores artísticos no hubiese ninguno que fuese más allá del tratamiento de *don*.

Los promotores de la publicación, Murguía y Chao, pretendieron contar también con firmas de personas extranjeras interesadas en los temas de España, tales como Lavergue, Ford y Ziegler, pero fue un empeño baldío. Mayor éxito parecen haber tenido en su propósito de reflejar, desde el punto de vista informativo, también el mundo de la emigración americana, teniendo para ello corresponsales residentes en La Habana — donde lógicamente cuenta con un número mayor —, Buenos Aires y Puerto Rico. Nota característica de *La Ilustración Gallega y Asturiana* es su vinculación con la emigración americana. No sólo contaba, pues, con colaboradores allende el Atlántico, sino que además solicitó a sus lectores en aquellas tierras que remitiesen noticias e informaciones sobre los compatriotas destacados, cuyos méritos y acciones mereciesen ser enaltecidos en las páginas de la revista⁹.

Dada la débil inserción profesional de la mujer en los ámbitos periodísticos de la sociedad de la época, es explicable que colabore un número exiguo de mujeres. Reducido pero muy selecto. Desde luego, no hay ninguna mujer en el equipo de redacción, en tanto que, como colaboradoras literarias, cabe destacar a Robustiana Armiño de Cuesta, autora de la novela por entregas “Dramas de la costa”, y a tres poetas : Clara Corral, Rosalía de Castro y Emilia Mitjares Real. También publica varios trabajos, principalmente sobre temas artísticos y paisajísticos, Emilia Pardo Bazán. Colaboran asimismo Rita Corral, Josefa San Román, R. Armiño, E. Cale de Quintero, Micaela de Silva y Concepción Arenal. Se puede concluir que no sólo son francamente pocas las mujeres que colaboran con

La Ilustración, sino que además cultivan en general temas considerados apropiados para ser tratados por el *bello sexo*, muy rara vez cuestiones económicas, sociales, o de fuste que quedan prácticamente confiados en exclusiva a la grave pluma de los sesudos varones. Pero no hay regla sin excepción, y la salvedad en esta ocasión viene primordialmente dada por Concepción Arenal, que sí aborda temas que tienen muy poco de líricos. Ni que decir tiene, tampoco encontramos mujeres desempeñando tareas de información periodística estricta. Por lo demás, aparece una sola mujer entre los colaboradores artísticos, la señorita Alejandra Murguía, llevada a la revista por contactos familiares, más que por iniciativa profesional.

Los temas de *La Ilustración*

Desde el punto de vista del contenido *La Ilustración* se puede dividir en dos etapas. En la primera prima una orientación sobre todo literaria y periodística, en tanto que en la segunda etapa que se inicia con el año 1880, tienen mayor cabida artículos de otra índole. La propia redacción de la revista notifica la nueva orientación a sus lectores :

Sin perder la *índole* literaria y de noticias que hasta hoy ha tenido exclusivamente *La Ilustración*, aspira a tomar también el carácter *económico-social*, que el propietario cree reclaman, así las necesidades más patentes del país á que consagra sus afanes (...) al lado del artículo histórico o descriptivo, de la novela o de la poesía, encontrarán éstos a lo adelante : los foros, la división de la propiedad, los bancos agrícolas, las asociaciones de pesca, los ferro-carrile [sic] y caminos vecinales, la emigración, la instrucción elemental y las escuelas de adultos, nuevas industrias, división territorial, administrativa, etc.¹⁰

La poesía ocupa un papel destacado apareciendo en *La Ilustración* un número importante de poseías inéditas. Ello se debía en buena medida al criterio de Murguía, que concedía a la creación poética una gran importancia, ensalzándola, junto con las bellas artes, como exponente de la cultura de un pueblo : “(...) un pueblo que rinde culto á todas las grandes cosas, especialmente á la divina poesía y á las bellas artes, sus hermanas gloriosísimas, pues ellas son las que, mejor que nada, dan la medida exacta de la cultura é inteligencia de las naciones”¹¹.

Ahora bien, la redacción mantiene aquí un criterio bilingüista, de convivencia entre las distintas lenguas peninsulares, que difiere del sostenido por la publicación que le precedió, *La Ilustración de Galicia y Asturias*. Esta, haciendo gala de una actitud de regionalismo lingüístico muy radical, no permitía la publicación de poemas escritos en lengua castellana. En efecto, en la nueva *Ilustración*, la redacción consideró conveniente hacer expresa declaración de su intención de publicar poesías tanto en gallego, como en bable o en castellano. De este modo, en lo que concierne a la poesía en gallego, publican trabajos de los mejores poetas gallegos, tanto *precursores* como del *rexurdimento* : Pondal, Rosalía, Curros Enríquez, Añón; y también de otros autores no tan señalados, como C. Placer Bouzo, Marcial Valladares, Aureliano J. Pereira, Placer, Alberto Camino y Posada.

En bable publican traducciones, como la del *Beatus ille* de Horacio, vertido por Juan María Acebal¹² (traducido también al gallego por José García Mosquera¹³) y poemas originales, como los de Juan María Acebal, Cuesta, Flórez, sonetos de “El ciego de

Soboeescobio” y, finalmente, J. M. Flórez publica también algún romance de “vaqueiros”, como el celebrado *Farruquin el de Busecu*. Por lo que se refiere al castellano se difunden composiciones de Campoamor, Aramburu, Nicanor Rey, Salgado, Leopoldo Alas, San Julián, Camprodón, Vital Aza, Pérez Varela, Arturo Vázquez, Vicenti y Gumersindo Laverde¹⁴.

La creación en prosa recibe también atención destacada por parte de *La Ilustración*. Por lo que se refiere a la prosa gallega se ha señalado¹⁵ la gran importancia que tuvo la inserción en esta revista de la primera novela en gallego, a partir del año 1880 : “Maxina ou a filla espúrea”, de Marcial Valladares. Por parte asturiana destaca la novela por entregas de Robustiana Armiño titulada “Dramas de la costa”, centrada en el ambiente popular asturiano de la costa. Era muy empleada la fórmula de la publicación por entregas, pero no sólo en el relato literario, e incluso en la poesía; también se utilizaba en otros géneros como la biografía, los estudios artísticos, etc.

Desde luego, los temas de cultura y creación artística tuvieron siempre una amplia acogida en la revista. Publica así trabajos históricos con mucho aparato erudito y sobre la base de documentación original, auténticos estudios de investigación de historia local, como por ejemplo el de Manuel Pedregal sobre un Concejo de Asturias en el siglo XV¹⁶. Sieiro se ocupa de reflexionar sobre el povenir del *dialecto gallego*. Abundan también las aportaciones sobre estudios artísticos, en especial sobre monumentos. No faltaban tampoco la temática etnográfica, como se puede apreciar en el que consagra E. Sobreino a la *compañía*, o procesión nocturna de difuntos. También publicaba a veces una sección dedicada a la reseña de libros de diversa índole.

Ya hemos dicho que no tuvo un carácter exclusivamente artístico y literario. En efecto, el propio director, M. Murguía, que escribe con bastante asiduidad, publica artículos sobre temas de actualidad, como el temporal que asola Galicia en el invierno de 1879 amenazando con el espectro del hambre que ya se había enseñoreado en 1853 ; o bien aborda el problema del ferrocarril, que suscitaba tan vivo interés público, defendiendo un determinado trazado para el ferrocarril Santiago-Coruña que consideraba más beneficioso para Galicia y llega a polemizar en favor suyo¹⁷, o esboza biografías de próceres regionales. Otro tanto hacen los colaboradores, realizando contribuciones relacionadas con temas sociales, financieros, estadísticos, industriales, geográficos. También sobre las comunicaciones, cuestión que es objeto de gran preocupación en la época, la administración municipal, el fenómeno migratorio gallego y asturiano, que publica por entregas Fernando San Julián, la propiedad territorial y los problemas de la agricultura (en lo que cabe mencionar la aportación de Eduardo Chao sobre la excesiva subdivisión de la tierra en Galicia), la beneficencia, etc. Finalmente, como no podía ser menos, tratándose de un periódico realizado en la Galicia “do alén mar”, los emigrantes y sus comunidades fueron objeto de análisis y de insistentes campañas. Todo ello convierte a *La Ilustración* en un documento de enorme interés para los investigadores de los diferentes campos de la historia.

Por lo demás, Filgueira Valverde ha señalado el tratamiento de temas comunes a los dos pueblos, que fueron abordados por Joaquín Avendaño, en lo que se refiere a la enseñanza primaria, López de la Vega, quien escribe sobre hidrología médica, D. C. Pleasure, sobre

riqueza territorial, Alejandro Quereizaeta, sobre los ferrocarriles y Eduardo Chao, sobre el aprovechamiento de la pluviometría.

El interés por la actualidad informativa

Pero es también destacable otra faceta de esta revista, que viene dada por su interés por los acontecimientos concretos, cuya importancia no desdenaba a pesar de estar primordialmente centrada en cuestiones de fondo y en el análisis de problemas más generales. Publicaba, en efecto, noticias, que no pocas veces eran de índole cultural : conferencias pronunciadas, de las que tenían constancia (muchas veces a través de los propios colaboradores, pues eran ellos quienes las daban, de modo que encontraban aquí una plataforma para su proyección¹⁸), la adquisición de un retrato por la *iconoteca* de la Universidad de Oviedo, señalándose que debía servir de modelo en esto a la de Santiago; los pasos dados por Laverde Ruíz para fundar una Academia asturiana, con vistas a trabajar en la realización de un diccionario de bable y en el estudio de las tradiciones, la poesía y el arte asturianos. Daba también cabida a estudios sobre temas lingüísticos y educativos. Publicó, así, una memoria que recogía datos estadísticos sobre los niveles de escolarización en Galicia, al tiempo que deploraba la insuficiencia de escuelas. Difundió también un “Estudio y formación de la lengua gallega” y una serie de textos inéditos de temática gallega escritos por Sarmiento, Vesteiro Torres, Fort y Roldán, Fernando Fulgosio, etc. En este orden de cosas, la redacción no olvidaba tampoco dar cuenta de los éxitos académicos o profesionales de las personalidades destacadas de ambas regiones. Asimismo, dio cabida a la música entre las colaboraciones, como llevó a cabo, por ejemplo, Marcial del Adalid.

Este tipo de información es extraordinariamente interesante para conocer la *démarche* de la vida cultural de la época en dos regiones periféricas, de sus logros y también de sus limitaciones y poquedad. Una noticia, por ejemplo, refleja la atonía cultural de Vigo, donde un grupo de jóvenes realizan un llamamiento a las personas interesadas para que acudiesen el domingo siguiente a un encuentro en el que se trataría de crear un círculo literario, señalándose después que : “Noticias posteriores nos permiten añadir que la reunión no ha llegado a efectuarse por falta de concurrentes”¹⁹.

Presta también atención a la evolución de los restantes periódicos de aquellos años, de sus cambios y demás peripecias, como por ejemplo, la desaparición del *Diario de Santiago* cuyo lugar pasó a ser ocupado por otro periódico, la *Gaceta de Galicia*, que tendría una edición literaria dominical a cuyo cargo estaba “el conocido literato” Alfredo Vicenti.

Por otra parte, en realidad *La Ilustración* publicaba toda clase de noticias, tanto internacionales o españolas, como las regionales o meramente locales, de Galicia y Asturias.

En términos generales, recogía noticias de cuestiones de actualidad de diversa índole, coincidentes en haber suscitado el interés público del momento. Las tomaba de los periódicos de Asturias y Galicia. La mayor parte de las numerosas noticias — un poco al modo de los diarios de avisos — que publica carecen de carácter reivindicativo o ideológico; la heterogénea prosa en que aparecen frecuentemente redactadas revela que han sido tomadas literalmente de otros medios, cuyas cabeceras de procedencia se citan siempre.

Muchas de estas noticias son simples notas informativas, seleccionadas por el interés que se suponía que tenían para los lectores de Galicia, que no tenían acceso a las recogidas en los periódicos de otras ciudades. En este sentido, *La Ilustración* globaliza la información seleccionada de la prensa. A veces también se hacía eco de informes o memorias oficiales a las que tenía acceso su redacción en Madrid. Por otra parte, en lo que a la técnica periodística se refiere cabe señalar que las noticias carecen de titulares — salvo para indicar adustamente el ámbito geográfico al que se refieren — técnica periodística que no practica la revista.

Una parte de tales noticias poseían un cierto interés regional, pero otras muchas eran de ámbito local y, por lo común, carente de tono reivindicativo, aunque con excepciones notorias. En efecto, aunque la mayor parte de tales comentarios o *gacetillas* son meramente informativos o, podríamos decir, asépticos o neutros, (del tipo de : “nuevos servicios en las líneas ferroviarias”), en algunas ocasiones son aprovechados para plantear reivindicaciones o recoger planteamientos y hacer recordatorios a las autoridades públicas locales. Así sucede por ejemplo con una noticia referida a Pontevedra, en la que se daba cuenta de que la escuela de párculos de esa capital había sido declarada en estado ruinoso. Solicitaba que se levantase un nuevo edificio y se construyesen nuevas escuelas con arreglo a la vigente ley de Instrucción pública, y apremiaba así a la autoridad competente : “Más tarde o más temprano ha de tener que crear esas escuelas por ser de necesidad y de forzosa obligación, razón por la que creemos prudente recordárselo en tiempo hábil”²⁰. En muchas ocasiones recogía planteamientos de estímulo a iniciativas tal y como aparecían formuladas en los periódicos locales de los que se hacía eco o en las memorias oficiales. Una buena muestra de ello lo encontramos en el comentario sobre el tráfico marítimo registrado en el puerto de Vigo, que fue aprovechado para resaltar la marginación impuesta por el gobierno a los puertos gallegos²¹. También *La Ilustración* promovía iniciativas cívicas por su propia cuenta, como, por ejemplo, una suscripción popular realizada en 1881 para erigir estatuas a ciertos próceres. La redacción de la revista había hecho declaración expresa de su interés por hacerse eco de las *aspiraciones locales*.

Las Ilustraciones de *La Ilustración*

La Ilustración Gallega y Asturiana se publicó con abundantes grabados y una esmerada tipografía. Existe en el grafismo — y no sólo en él — una cierta unidad de estilo entre la publicación gallega y asturiana y las restantes *Ilustraciones* de la época. Esto se hace patente tanto en los tipos de imprenta empleados como en la estructuración de las secciones.

En cuanto al aspecto gráfico, dentro de las limitaciones de la estereotipia en aquella época, con una tónica media muy aceptable, Filgueira Valverde asegura que puede parangonarse con las mejores *Ilustraciones*. Colaboraron con sus grabados los artistas de Galicia y Asturias pero, en ocasiones, pudieron contar también con artistas foráneos que produjeron obras sobre ambas regiones. Destacan : Ricardo Acebal, José Acevedo, Manuel Auger, Serafín y Teodomiro Avendaño, Tiberio Avila, Ricardo Balaca, Isidoro y Modesto Brocos, Ramón Buch, Telesforo y Antonio Cuevas, Dionisio Fierros, Federico Guisasola, Antonio Jaspe, Ignacio León Escosura, Nemesio Martínez, Gerardo Meléndez, Muñoz Degráin, Alejandra

Murguía, José Muro, José Suárez, Ignacio Suárez Llanos, Leopoldo Villamil. Entre estos colaboradores artísticos se advierte la presencia de una única mujer que, sistemáticamente, era la hija del director de la publicación.

Desde un prisma netamente artístico, las reproducciones de esta revista constituyen el mejor reflejo de la pintura y escultura gallega y asturiana de la época, destacando especialmente : Isidoro Brocos, Ricardo Acebal, Dionisio Fierros y Federico Guisasola. Abarcó todos aquellos temas que mejor podían ilustrar la realidad de Galicia y Asturias en su conjunto : sus paisajes, ciudades, monumentos, obras de arte, y por supuesto también sus tipos pioneros y personalidades de fuste, ora coetáneas, ora del pasado : Saturnino Álvarez Bugallal, Diego Sarmiento de Acuña, y así hasta cerca de ciento veinte retratos de personajes gallegos y asturianos, constituyendo una cantera de extraordinaria riqueza. Por otra parte, revisten un notable valor etnográfico las escenas de costumbres populares : baile de la muiñeira en una taberna, copia de un cuadro del pintor y viajero por España J. Worms, por ejemplo. Se ha considerado asimismo que los grabados centrados en temas monumentales, perspectivas de ciudades y “detalles pioneros” resultan de enorme utilidad para apreciar el estado de edificios y parajes en la época, o para la reconstrucción de los monumentos desaparecidos o alterados. Su inserción en la revista respondía al punto de vista programático sostenido por Murguía, de defensa del patrimonio artístico, al que ya hemos hecho referencia.

Los criterios ideológicos

Se señala una problemática común a las regiones gallega y asturiana, justificando su asociación en una revista en que ambas se conjuntan : “Confundidas en un mismo olvido y ofendidas con una misma frase, ha sido común para Asturias y Galicia el ultraje y la desventura”²².

La revista nace con un objetivo. Se parte de la base que más que de los frutos abundantes de la tierra, los hombres viven de los del entendimiento y de la imaginación. En consonancia con ello se trata, pues, de dar a conocer los talentos artísticos e intelectuales de ambas regiones y asimismo el modo de ser de ambos pueblos. Y ello en su dimensión presente, pasada y futura : “En una palabra, ¿qué habéis sido, qué sois, qué tratáis de ser?”²³. También se marca un objetivo suprarregional, de proyección europeísta : “Cómo pensáis respecto de las graves cuestiones sociales, que en esas regiones como en todas las de Europa se presentan á cada momento, pidiendo una pronta y prudentísima solución?”²⁴.

Se puede constatar un curioso espíritu irenista en la redacción. La mentalidad regionalista, que de suyo es integracionista, en la medida en que pretende aunar voluntades en aras de la defensa del común interés de la región puede explicar tal criterio. En efecto, la redacción de la revista rechaza explícitamente la polémica entre colaboradores. Se remite para las réplicas y discusiones a otros periódicos de Galicia y ello porque, de manera peculiar, la publicación pretende ofrecer un frente común monolítico de la opinión regional, ya que “la misión de la *Ilustración Gallega y Asturiana* es la de aunar en una obra común y de concordia todas las fuerzas vivas del país asturiano-gallego”²⁵.

Alguna excepción hizo, sin embargo : en relación por ejemplo, del tema del minifundio gallego y sus consecuencias económicas y sociales, se reprodujeron trabajos a favor y en contra²⁶.

En la nueva etapa de la revista todavía colean las secuelas de ciertas malquerencias que las diferencias entre escritores provocaban algunas veces. De este modo, un suelto aparecido a úlitmos de enero de 1879 en *La ilustración Gallega y Asturiana*²⁷ daba cuenta de que todos los periódicos de Galicia y Asturias habían visitado la redacción para saludar a la plantilla de una publicación a la que habían dispensado una *lisonjera acogida*. El único colega que no se dignó corresponder a su saludo fue el *Heraldo Gallego* de Orense, cuyo retraimiento lamenta la revista. Con ello parece querer tender un puente hacia el autor de *El Heraldo Gallego*, el influyente periodista orensano Valentín Lamas Carvajal.

La razón de este distanciamiento se debió a una despiadada crítica del libro de poemas de Lamas Carvajal *Desde la reja. Cantos de un loco* firmada por Murguía. Lo accusaba nada menos que de plagiar a su esposa, la poetisa Rosalía de Castro. Lamas Carvajal le replica desde *El Heraldo Gallego* en un artículo titulado “A la Ilustración de Galicia y Asturias”²⁸. En su respuesta no olvida hacer mención al “irascible carácter” ni al “genio bilioso y atrabiliario” de una personalidad muy respetada como era la de Manuel Murguía. Le achaca su dogmatismo crítico que se ceba en él por “mezquinas y bajas pasiones”, Y contrapone a su opinión las del poeta Ventura Ruiz Aguilera y de la escritora Emilia Pardo Bazán. Este enfrentamiento fue una “ruidosa cuestión” que produjo un eco que se diseminó por la mayoría de los periódicos gallegos de la época que consideraron oportuno pronunciarse en favor de uno u otro.

Por otra parte, el director de la revista y reputadísimo intelectual gallego de cuño liberal, Manuel Murguía, fue el encargado de señalar la significación ideológica de *La Ilustración Gallega y Asturiana* que podemos enmarcar en las perspectivas del regionalismo cuya premisa básica es el exaltado amor a la patria regional : “llevados únicamente del amor exaltado, casi místico, que asturianos y gallegos profesamos á nuestra patria”²⁹. Se trata, no obstante de un diferencialismo defensivo, que busca cultivar la propia identidad, pero en absoluto agresivo hacia Castilla, Madrid o el Estado central. Un sentimiento regionalista que se alza frente a la *inmerecida postración* que han padecido ambas regiones. Regionalismo que, por lo demás, se muestra bajo la apariencia de un cuño regeneracionista : “Mucho tiempo ha que cuantos se interesan por el bienestar del país gallego y asturiano, cuantos desean verles salir de su, más aparente que real y positiva, postración, comprendieron que tras de la larga queja plañidera(...) debía venir, forzosa, ineludiblemente, un movimiento regenerador”³⁰. *Regeneración* es un término que, significativamente, se repite varias veces en el artículo inicial que marca el ideario de la revista. Ahora bien, se trata de una actitud de regeneracionismo genérico, que patentiza un estado de ánimo vinculado a una cierta tendencia que flotaba en el ambiente cultural de la época. Este propósito se ve en cierta medida reflejado en los trabajos que la revista publica. Se expresa genéricamente en una cierta ansia de progreso económico y mejoramiento general para ambas regiones. Pero esta pretensión se funde con otro anhelo con el que se considera perfectamente compatible : el talante claramente conservacionista, por no decir conservador. Este hecho lo expresa muy

bien el director de la publicación y lo corrobora la naturaleza de muchos de los trabajos que efectivamente se publican. Señalaba, así, Murguía :

(...) para dar impulso, y si pudiera ser, dirección á este movimiento regenerador, nada más conveniente que la publicación de una Revista (...que) refleje fiel y cumplidamente cuanto de glorioso y útil encierran ambos países. Daremos á conocer con el lápiz del dibujante nuestros más hermosos paisajes, nuestros monumentos, fáciles de desaparecer para siempre, y perpetuará costumbres que ya empiezan á perderse. No faltará, por lo tanto, quien por medio de la palabra trate de auxiliarle en tan gloriosa tarea, y describa, no sólo los múltiples espectáculos de una naturaleza hermosa y severa, sino también las escenas siempre poéticas y patriarciales de nuestros campesinos y gente del mar. Será limpio del polvo del archivo y libre del olvido en que yace, el documento histórico, y salvaránse para siempre de todo género de desdenes los frutos de la musa popular. No olvidaremos nada, ni los grandes nombres ni las hazañas famosas. El pasado es sagrado para nosotros : venimos de él, y sentimos sus ligaduras como las sentían nuestros hijos : ¿cómo renegar de él? ¿Cómo no amarlo y venerarlo?³¹

Como se puede ver, se exhibe aquí todo un auténtico programa de conservadurismo.

Por lo demás, la revista señala explícitamente su independencia con respecto a los partidos políticos. Esto lo reitera el consejo de redacción en nota hecha pública en el prospecto al tomo segundo³², señalando que está autorizada a ocuparse de las cuestiones políticas pero no desea hacerlo desde una perspectiva de partido, criterio que sugiere a sus colaboradores para que también lo apliquen.

Cuando ensalza a algún prócer de un determinado partido político lo hace en tanto que es un timbre de honor para sus regiones de procedencia el que haya desempeñado importantes cargos en el Estado³³. De definirse por algo, es por la moderación centrista por lo que se decanta el director de la revista, que considera que tal es la actitud predominante entre las gentes gallegas, cuerdas, pacíficas y moderadas :

Y es que esta raza, que por una serie de dichosas circunstancias forma en España el pueblo sensato y pacífico por excelencia, digno por su misma sensatez de mejor suerte, está destinado á servir, con su cordura y pacíficos instintos, de contrapeso á las exageraciones y locuras de otros pueblos (...)

No debe pues extrañarnos que la motoría de los hombres políticos de Galicia figuren con preferencia en los partidos medios.

Llega incluso a apuntar una explicación para el espíritu moderantista de los gallegos y de la clase política salida de su entraña :

Hija, pues, de la natural tendencia de nuestra raza y de una instintiva inclinación hacia las soluciones medias, producto de la dulzura de carácter que nos es ingénita, de la suavidad de las costumbres, de la facilidad de la vida y de la veracidad que siente en sí mismo, todo aquél cuyo pensamiento lo debe á la propia reflexión, es, no sólo la prudente actitud que toman nuestros hombres políticos dentro de los partidos en que militan, sino también la templada palabra de que se sirven³⁴.

El talante neutral que trató de mantener la revista no siempre fue igualmente apreciado por los distintos sectores de la élite, que constituía el público lector de la revista. De este

modo, la redacción tuvo que salir al paso de las críticas que se le hacían reiterando su imparcialidad. Así hubo de hacer, por ejemplo, en la portada del número correspondiente al 8 de enero de 1881 :

En todos los números se declara que *La Ilustración* es un palenque neutral abierto á todas las ideas y todos los sistemas expuestos con el decoro que al público se debe. Sin embargo, ha habido quien se ha enojado por algún artículo ó poesía, no conforme con sus teorías, sin reparar en el enojo que las suyas causarán á otros. Es esto un exclusivismo y una intolerancia que, por el respeto que á todos debemos, ni podríamos ni queríamos contestar. Persistimos, pues, en nuestro propósito de neutralidad, creyendo no deber complacer á unos en perjuicio de otros, ni erigirnos en jueces de los buenos ó mejores.³⁵

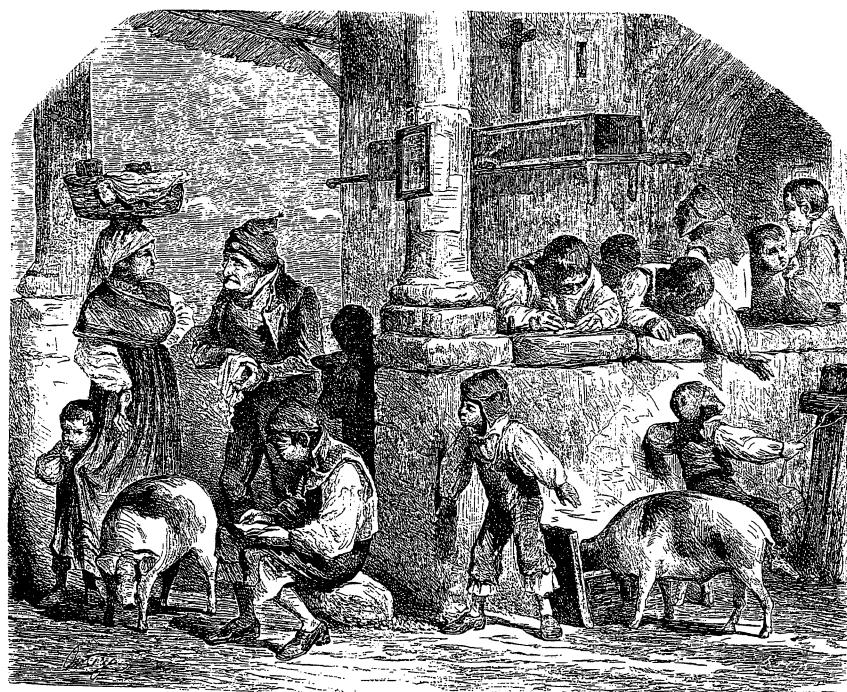
BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES

- DURÁN, J. A. : “Valentín Lamas Carvajal, ‘A la *Ilustración de Galicia y Asturias*’” *Crónicas I. Agitadores. poetas. caciques, bandoleros y reformadores en Galicia*, Akal, Madrid, 1974. p. 85-89.
- DURÁN, J. A. : *Crónicas-3. Entre la Mano Negra y el nacionalismo galleguista*, Akal, Madrid, 1981 .
- FILGUEIRA VALVERDE José : “Prólogo”, *La Ilustración Gallega y Asturiana*, reproducción facsímil de Silverio Cañada, Gijón, 1979, s.p.
- La Ilustración Gallega y Asturiana*, Editada en Madrid en el período 10-I-1879/28-XII-1881. Reproducción facsímil de Silverio Cañada, Gijón, 1979
- La Ilustración Gallega y Asturiana*, en *Gran Enciclopedia Gallega*, Silverio Cañada Editor, Gijón, 1974, T. 17, p. 238-239.
- SANTOS GAYOSO, Enrique : *Historia de la prensa gallega 1800-1986*, Edicións do Castro, Sada (A Coruña), 1990

NOTAS

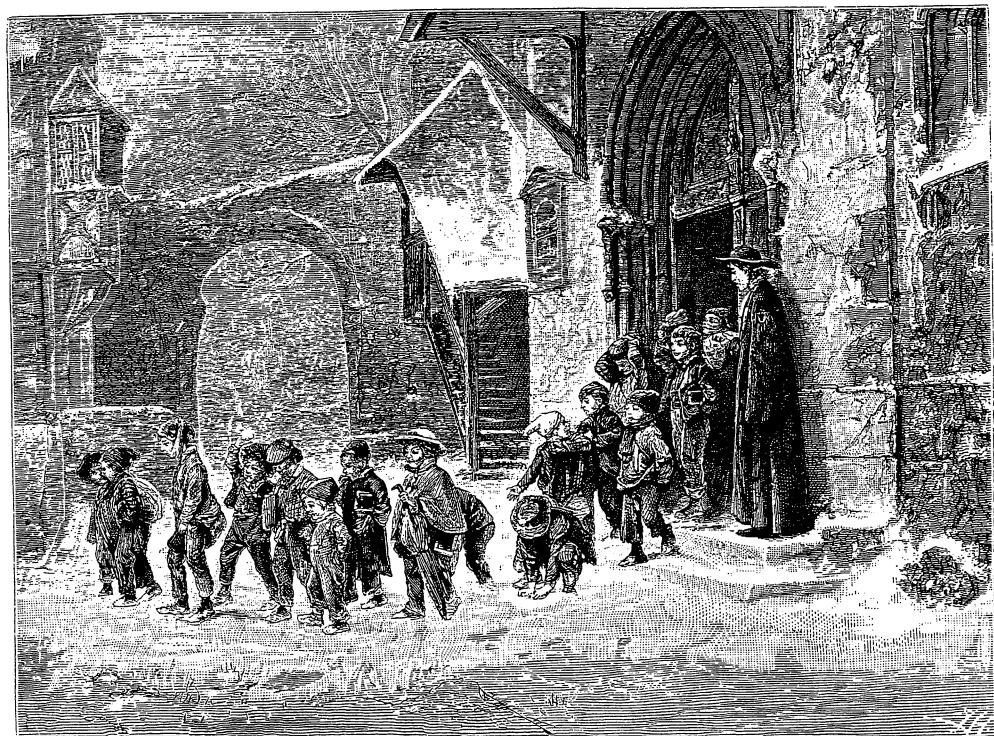
1. Valverde, Filgueira José : “Prólogo”, *La Ilustración Gallega y Asturiana* reproducción facsímil de Silverio Cañada, Gijón, 1979, s.p.
2. Durán, J. A. : *Crónicas-3. Entre la Mano Negra y el nacionalismo galleguista*, Akal, Madrid, 1981, p. 137.
3. Durán ha matizado mucho la influencia de la revista entre las élites a las que iba dirigida. Cfr. sobre esta cuestión Durán, J. A. : *Crónicas-3. Entre la Mano Negra y el nacionalismo galleguista*, Akal, Madrid, 1981, p. 137-138.
4. *La Ilustración Gallega y Asturiana* T.I, 10-I-1879, p. 12
5. La Redacción : “Prospecto de 1880”, publicado al comienzo del T. II de *La Ilustración Gallega y Asturiana*.
6. Cfr. sobre esta cuestión “Influencias americanas en Galicia”, en *Galicia e América. Cinco séculos de historia*, Comisionado Director do V Centenario (Xunta de Galicia)-Consello da Cultura Galega, A Coruña, 1992, p. 262-268. (versión en tres idiomas : gallego, castellano e inglés)

7. Santos Gayoso, Enrique : *Historia de la prensa gallega 1800-1986*, Edicións do Castro, Sada (A Coruña), 1990, p. 220.
8. Durán, J. A. : *Crónicas-3. Entre la Mano Negra y el nacionalismo galleguista* Akal, Madrid, 1981, p. 139
9. "Advertencia importante", *La Ilustración Gallega y Asturiana* T.I, 30-III-1879, p. 1.
10. La Redacción : "Prospecto de 1880", publicado al comienzo del T. II de *La Ilustración Gallega y Asturiana*.
11. Murguía, M. : "Nuestro pensamiento", *La Ilustración Gallega y Asturiana*, T.I, 10-I-1879, p. 2.
12. Acebal, Nuan María : "Vitae Rusticae Laudes", *La Ilustración Gallega y Asturiana*, T.I, 20-I-1879, p. 21
13. Mosquera García José : "A vida d'o campo, *La Ilustración Gallega y Asturiana*, T.I, 30-I-1879, p. 23-24
14. *La Ilustración Gallega y Asturiana*, T.I, 10-II-1879, p. 45.
15. Cfr. comentario de Santos Gayoso, Enrique : *Historia de la prensa gallega 1800-1986*, Edicións do Castro, Sada (A Coruña), 1990, p. 220.
16. Cañedo Padregal, Manuel (y) :"Un Concejo de Asturias en el siglo XV", *La Ilustración Gallega y Asturiana*, T. I, 10-II-1879, p. 40-44.
17. Durán ha señalado que *La Ilustración* pretendía aglutinar a un grupo de presión que dinamizara la realización de las parsimoniosas obras del ferrocarril del Noroeste. Durán, J. A.: *Crónicas-3. Entre la Mano Negra y el nacionalismo galleguista* Akal, Madrid, 1981, p. 138.
18. Suelto publicado en *La Ilustración Gallega y Asturiana* T.I, 10-I-1879, p. 10.
19. *La Ilustración Gallega y Asturiana*, T.I, 10-II-1879, p. 47.
20. *La Ilustración Gallega y Asturiana*, T.I, 10-II-1879, p. 47.
21. Sueltos publicados en *La Ilustración Gallega y Asturiana*, T.I, 20-I-1879, p. 22.
22. Murguía, M : "Nuestro pensamiento", *La Ilustración Gallega y Asturiana* T.I, 10-I-1879, p. 1.
23. Murguía, M : "Nuestro pensamiento", *La Ilustración Gallega y Asturiana*, T.I, 10-I-1879, p. 2
24. Murguía, M : "Nuestro pensamiento", *La Ilustración Gallega y Asturiana*, T.I, 10-I-1879, p. 2
25. N. de la Redacción", *La Ilustración Gallega y Asturiana*, T.I, 20-I-1879, p. 14.
26. Cfr. por vía de ejemplo *La Ilustración Gallega y Asturiana* , T.I, 10-II-1879, p. 39-40
27. *La Ilustración Gallega y Asturiana*, T.I, 30-I-1879, p. 34
28. Lamas Carveal, Valentín : A la *Ilustración de Galicia y Asturia*, *El Heraldo Gallego*, Nº 301, Orense, 14-IX-1878. Este artículo ha sido reproducido por Durán, J. A.: *Crónicas 1. Agitadores, poetas, caciques, bandoleros y reformadores en Galicia*, Akal, Madrid, 1974, Anexo 4, p. 85-89.
29. Murguía, M. : "Nuestro pensamiento", *La Ilustración Gallega y Asturiana*, T.I, 10-I-1879, p. 2
30. Murguía, M. : "Nuestro pensamiento", *La Ilustración Gallega y Asturiana*, T.I, 10-I-1879, p. 1.
31. Murguía, M. : "Nuestro pensamiento", *La Ilustración Gallega y Asturiana*, T.I, 10-I-1879, p. 2
32. La Redacción : "Prospecto de 1880", publicado al comienzo del T. II de *La Ilustración Gallega y Asturiana*
33. *La Ilustración Gallega y Asturiana*, T.I, 20-I-1879, p. 1
34. Murguía, M. : "D. Saturnino Alvarez Bugallal. Apuntes biográficos (1)", *La Ilustración Gallega y Asturiana*, T.I, 20-III-1879, p. 1.
35. *La Ilustración Gallega y Asturiana*, T.III, 8-I-1881, p. 1.



ESCUELA EN EL ATRIO DE UNA IGLESIA

La Ilustración Gallega y Asturiana, T. II, p. 303.



LA SALIDA DE LA ESCUELA.

La Ilustración Gallega y Asturiana, T. III, p. 391.

TIPOS Y COSTUMBRES DE GALICIA



UN DÍA DE MERCADO. (Composición y dibujo de D. Francisco Pradilla.)

La Ilustración Gallega y Asturiana, T. III, p. 102.

TIPOS Y COSTUMBRES DE ASTURIAS.



LOS BELLINCHES DE ZIPIÑA. (Composición y dibujo de D. G. Alarcón.)

La Ilustración Gallega y Asturiana, T. III p. 103.

Juan A. García Galindo
Manuel Morales Muñoz

LA TRANSICIÓN DE UN GÉNERO PERIODÍSTICO : DE *ILUSTRACIÓN ANDALUZA* AL NACIMIENTO DE *LA UNIÓN ILUSTRADA* (1879-1909)

Introducción

Las dificultades que nos habíamos encontrado en el curso de nuestra investigación para establecer con precisión las características y los límites de las *Ilustraciones*, así como la ausencia de representantes periodísticos del género en la línea de la alta cultura en el entorno en el que la habíamos decidido localizar, y la existencia por el contrario de publicaciones muy diversas que merecían el calificativo de ilustradas, fueron las razones que motivaron que finalmente centráramos nuestro trabajo en aclarar algunos de aquellos interrogantes que habían surgido, y en el estudio de las transformaciones que en la prensa gráfica del sur de España se experimentó en el último cuarto del siglo XIX y la primera década del siglo XX.

Nuestra principal intención ha sido la de interpretar de un modo global la evolución de las revistas ilustradas malagueñas a partir del análisis formal y conceptual de las mismas, en particular la transformación que daría paso a las revistas fotográficas de principios de siglo. Aunque pudimos optar por hacer un estudio monográfico de cualquiera de esas publicaciones, decidimos introducirnos en un trabajo más panorámico que nos diera una idea de conjunto del periodismo ilustrado.

El análisis lo hemos realizado sobre bases diferentes, pero todas igualmente relevantes y significativas :

a) Que los ejemplos en los que más nos hemos detenido resultan prototípicos, aunque por razones distintas cada uno de ellos, del periodismo ilustrado andaluz. En el caso particular de *La Unión Ilustrada*, por ser la revista gráfica andaluza más importante de todo el primer tercio del siglo XX.

b) Que partimos de una hipótesis de trabajo que considera, desde la perspectiva de la historia del periodismo, que la prensa ilustrada en su conjunto ha de ser entendida dentro del género más amplio del periodismo gráfico, en el que las revistas pintorescas y las *Ilustraciones* constituyen el punto de partida de un proceso que viene vertebrado por el uso de la imagen en los medios de comunicación escritos, y que culmina a comienzos del presente siglo con la aparición de las revistas fotográficas.

c) Que en dicho proceso la superposición de elementos diferentes (formales, técnicos, de contenido, e ideológicos) será una característica a tener en cuenta en la evolución de la prensa gráfica, como resultado de las interrelaciones, las influencias y las adaptaciones de los periódicos.

d) Que el propio período cronológico de existencia de las *Ilustraciones* (hasta 1920) resulta poco definido, complejo y *sincrético*, pues paralelamente al desarrollo y apogeo de las *Ilustraciones* clásicas se produce, entre otras, la aparición de revistas atípicas que impiden la constitución de un modelo masivamente continuado, fenómeno acentuado por la regionalización del periodismo peninsular, o bien la irrupción de la fotografía que no sólo supondrá la aparición de un nuevo periodismo, sino que provocará también la transformación cualitativa de aquellas *Ilustraciones* que quisieron sobrevivir en la nueva centuria.

Sobre las *Ilustraciones*

Las *Ilustraciones* del siglo XIX quisieron, por su propia naturaleza, establecer una estrecha relación y vinculación entre los dos tipos de mensajes que se propusieron transmitir : de una parte, el texto, en sus distintas formas literarias y periodísticas, y, de otra, la imagen (el dibujo y la fotografía), en sus diferentes vertientes artísticas, informativas y técnicas. En dicha relación, la preponderancia de lo visual frente al texto solía ser a veces significativa ; en otras ocasiones, pretexto para el texto ; o bien, por el contrario, complemento del mismo. En las publicaciones de la “alta cultura” el comentario y el análisis de la obra artística completaba la presentación de la imagen, que destacaba estratégicamente sobre el espacio impreso¹.

Esta preocupación del periodismo del siglo XIX por la imagen no es, sin embargo, nueva, pues tiene sus primeros antecedentes en el siglo XVII² ; pese a ello, a pesar del tiempo transcurrido, estaremos todavía frente a una incipiente cultura de lo visual, que proseguirá cada vez más vertiginosamente su desarrollo, paralelamente a la evolución del aparataje técnico necesario para la inclusión de la representación gráfica en las páginas de las revistas : desde las planchas de madera a la impresión fotomecánica y al descubrimiento de la fotografía hay un largo camino, recorrido no sin dificultades por las propias revistas, en el cual muchas de ellas irán dejando su impronta, contribuyendo así a la transformación cualitativa del periodismo ilustrado.

Convertido, desde nuestro punto de vista, en género, el periodismo ilustrado nace con una doble finalidad, estética y conceptual, que la historia de la imagen impresa ha corroborado como las principales características que toda representación visual tiene en el campo del periodismo. Sin embargo, y sin menoscabo del carácter estético, el nivel conceptual de la imagen, en la medida en que ésta contribuye a verificar o a proponer datos de la realidad, que son susceptibles de ser utilizados en la prensa porque son opinables o informables, confieren en principio a la imagen la cualidad de la credibilidad, aunque durante muchos años haya sido utilizada versátilmente como un poderoso instrumento y auxiliar de la opinión.

Indudablemente su uso referencial, meramente ilustrativo, exclusivamente estético, o propiamente informativo, matizan, qué duda cabe, sus posibilidades periodísticas ; en cualquier caso, es su componente conceptual, relativo a unos determinados contenidos (éticos, políticos, ideológicos, artísticos, etc.), el que prima sobre todos ellos. Así, en las publicaciones jocoserias, en las que la imagen desempeña un papel elemental, el arte se pone al servicio de la imagen, concebida ésta como recurso a emplear directamente en la

sátira o en la crítica, sosteniéndose generalmente sobre posiciones políticas muy concretas. La imagen en dichas publicaciones se sobrepone al texto, lo subordina y lo sustituye, ya que el ingenio que el artista deposita en la obra de arte, en este caso en el dibujo o el grabado convertidos en caricatura aislada o en viñetas, asume los contenidos del texto escrito, convirtiéndolo en “texto visual”. Es en este sentido en el que hablamos de la prensa ilustrada como género, al menos hasta la implantación de los semanarios gráficos del siglo XX, con independencia de que muchas publicaciones pudieron ser ilustradas, pues el recurso a la imagen no fue patrimonio exclusivo de un determinado tipo de revistas o diarios.

La aparición de la fotografía acabó por introducirnos finalmente en un nuevo concepto del periodismo gráfico, significando el comienzo del declive de la prensa ilustrada tradicional. No obstante, había ocurrido simplemente que la técnica fotográfica había revolucionado la imagen impresa, y la prensa hubo de adaptarse a las nuevas circunstancias creadas por el impacto social de la fotografía. Durante algún tiempo coexistieron el dibujo y la fotografía, posteriormente aquel se subordinó a ésta, y en los últimos años el auge del diseño gráfico ha vuelto a recuperar la importancia perdida por el dibujo, eso sí ahora con el apoyo de las nuevas tecnologías informáticas.

Las Ilustraciones y el periodismo gráfico

Entre 1879 y 1909, años que marcan respectivamente el nacimiento de *Ilustración Andaluza* y de *La Unión Ilustrada*, se experimenta en España una gran evolución en el ámbito general del periodismo, y muy en particular en el que se refiere a la prensa gráfica. El concepto de periodismo ilustrado, tradicionalmente vinculado al dibujo y al grabado, sufrirá durante esos años una profunda modificación semántica y formal, pues como hemos señalado la irrupción de la fotografía en el terreno de la prensa acabará por alterar sustancialmente las posibilidades, el sentido y las formas de la información periodística.

Como ha escrito M^a Cruz Seoane, durante los años finales del siglo XIX se va a producir en las páginas del periodismo ilustrado la subordinación paulatina del dibujo frente a la fotografía, debido a la incorporación del grabado en color y del reportaje fotográfico. “Fotografía y dibujo — explica esta misma autora —coinciden, durante un tiempo, en las páginas de las revistas, para ofrecer al lector la representación gráfica de los sucesos de actualidad ; la fotografía va luego enseñoreándose de este campo, quedando el dibujo limitado al campo de lo artístico y meramente ilustrativo”³

En efecto, tras el nacimiento de *Blanco y Negro* en 1891, y de *Nuevo Mundo* en 1894, el periodismo ilustrado experimenta un importante desarrollo, simultáneamente a una profunda transformación, pues aquellos semanarios estaban inaugurando una nueva manera de hacer periodismo. La moda impuesta por los nuevos semanarios consistía en reflejar gráficamente la actualidad, dando mediante la fotografía un tratamiento más completo a las noticias de interés de los diarios, al tiempo que amenizaban y entretenían a sus lectores con sus páginas literarias y recreativas⁴. Empezaban a quedar atrás los años de apogeo de *La Ilustración Española y Americana*, que se incorporaría gradualmente al nuevo estilo, adaptándose técnica e informativamente al mismo.

Hasta ese momento, no obstante, la prensa ilustrada española había atravesado por una serie de etapas ; proceso por el cual la imagen hará acto de presencia de un modo paulatino en las publicaciones ; si en un principio sólo un reducido número de ilustraciones merecía tal calificativo (aquellas que heredaban las características de las primeras revistas del género, como revistas literarias y artísticas, o misceláneas de contenido diverso, en las que la imagen, por su calidad estética y de referente de lo real, venía a completar y singularizar el producto final), en adelante una gran parte de las publicaciones no diarias, generales e incluso especializadas, irán convirtiéndose en ilustradas por la inserción sistemática del dibujo y el grabado, la incorporación de directores artísticos a las revistas, el aumento del plantel de dibujantes, etc., ampliando de este modo el cada vez más extenso género de las ilustraciones. La especial naturaleza de los magazines, por su carácter de cajón de sastre, no bastará únicamente para definir o delimitar de manera precisa a las ilustraciones. Sin duda, lo que realmente llegue a definir este género sea la utilización regular de la imagen con un criterio de preferencia o equidad respecto al texto escrito. Es curiosamente en la prensa satírica, que es ante todo un estilo, donde se va a producir un mayor uso del binomio texto e imagen, tanto por la abundancia de estas publicaciones durante todo el siglo XIX como por la densidad gráfica de sus contenidos⁵.

Las variantes tipológicas resultantes tendrían el denominador común antes referido, y sus diferencias dependerán de diversos factores fundamentales : el respaldo-económico, la calidad artística y literaria de los colaboradores, los medios técnicos, la orientación de la publicación, la calidad y originalidad del diseño, y la relación adecuada texto/imagen.

Ilustración Andaluza ((1879-1880), entre el conservadurismo ideológico y el continuismo periodístico del género⁶

El ejemplo malagueño es importante dentro del contexto español y andaluz, tanto por la prontitud de sus representantes en la historia del periodismo ilustrado español, es el caso de *La Ilustración* (1860) — anterior a *La Ilustración Española y Americana* (1869) —, como por la calidad y abundancia de los mismos : *El Carnaval* (1871), *El Semanario Ilustrado de la Tribuna* (1871), *El Autógrafo* (1873), *La Campana* (1877), *El Entreacto* (1877), *El Triquitraque* (1877), *Málaga* (1878-1880), *El Parasito* (1878), *Ilustración Andaluza* (1879-1880), etc.⁷

Con independencia de su valor cultural, artístico e informativo, la naturaleza y orientación de estas primeras publicaciones ilustradas estaban relacionadas con los intereses culturales y políticos del grupo social que las impulsaba. Prácticamente, en la mayor parte de los casos se trata de publicaciones destinadas a cubrir la demanda cultural de la burguesía urbana española que venía impulsando la renovación económica y política del país desde mediados de siglo, y que acabaría acomodándose al proyecto político de la Restauración. El carácter urbano de estas publicaciones queda aún más de relieve cuando conocemos que la mayor parte de las publicaciones periódicas no diarias españolas (incluyendo las ilustradas, y especialmente los magazines), se concentraron en los principales núcleos de población del país, siendo pocas las excepciones (las comarcas catalanas, y las localidades de La Línea,

Jerez, Santiago, Cartagena y Vigo, a las que nosotros añadimos, entre otras, Antequera y Ronda) ⁸.

En el plano ideológico-político, buena parte de esas publicaciones ilustradas fueron hechas durante la Restauración por y para la burguesía conservadora, siendo patrocinadas por los sectores más instalados del sistema, o confeccionadas por las capas intelectuales más indiferentes políticamente, que acabarían de este modo, sirviendo también a los intereses del sistema político canovista. Las excepciones fueron sin duda las publicaciones joco-serias o satíricas, la vertiente más prolífica del periodismo ilustrado del siglo XIX, que fueron cobijo en numerosas ocasiones de opciones políticas contrarias a la oligarquía dominante, y se convirtieron durante aquellos años en cenáculo de las ideas republicanas o liberales.

Siendo un buen prototipo de las *Ilustraciones*, *Ilustración Andaluza* (1879-1880) posee además una serie de características que la hacen singular en la historia del periodismo español, razón por la cual la consideramos como punto de partida de este trabajo ⁹. Su director-propietario, José Carlos Bruna y el equipo de personas que están detrás del proyecto, entre las que destaca el redactor jefe, Narciso Díaz de Escovar, van a tratar de continuar la línea cultural y literaria que, en Mayo de 1877, tuvo que interrumpir el semanario *El Folletín*, después de siete años de publicación ininterrumpida. En esta nueva ocasión, sin embargo, el peso del dibujo en la publicación convertirá en periódico ilustrado aquel “semanario de la buena sociedad”.

En primer lugar, pretende *Ilustración Andaluza* desde una óptica conservadora en lo político, y católica en lo religioso, difundir los valores de Andalucía, a pesar del relativismo de sus declaraciones sobre su apoliticismo y su catolicismo no militante : valores de clase, que son románticos, costumbristas, religiosos, etc., manifestados públicamente a través de la literatura (cultiva especialmente la poesía y las narraciones breves), y del dibujo (son importantes sus personajes-tipo, en la línea más clásica de las ilustraciones de la época). Pese a todo no olvidará otras facetas periodísticas : la crónica de la vida local, la actividad teatral, los pasatiempos, los ecos de sociedad, etc.

En segundo lugar, pretende fomentar lo andaluz dando cabida en sus páginas, al lado de escritores consagrados, a escritores y artistas jóvenes procedentes de los más diversos puntos de Andalucía, e incluso de España : José M^a Alcalde, Vicente Sancho del Castillo, José Muñoz, Antonio Rapela, Augusto Jerez Perchet, Manuel Martínez Barrionuevo, Salvador Rueda, Plácido Langle (Almería), Isabel Cheix (Sevilla), y Julia de Asensi (Madrid), entre otros.

Ilustración Andaluza fue patrocinada principalmente por Josefa Huelin y Clara Alvarez de Linera, pertenecientes ambas a representativas familias de la burguesía malagueña, quienes al parecer mantenían una estrecha relación con los periodistas y escritores de la revista, lo que sirvió aún más para utilizar sus páginas para sus “ecos de sociedad”. Entre los suscriptores a la publicación se encontraban, siendo socio de honor el propio monarca, altas personalidades de la política conservadora del país, y numerosos miembros de la oligarquía local y de la ciudad de Granada. Entre ellos : el Duque de Montpensier, el Conde de Morphy (Secretario particular del Rey), Manuel Silvela (Ministro de la Gobernación), José de

Carvajal Hué, Eduardo Huelin, Constantino Grund, Carlos Krauel, Tomás Heredia, Ricardo Scholtz, Lino del Vilar y López (Cónsul de Italia en Granada), José M^a Cánovas (secretario del Gobierno Civil de Granada), Marqués de Casa-Loring, Amalia Loring de Silvela, Andrés Lasso de la Vega, Miguel Calzado Martínez (Agente Consular de Inglaterra en Málaga), Josefa Lerdo de Tejada de Alcón, José M^a de Jaudenes (Gobernador Civil de Granada), etc.¹⁰ La temática de la publicación se vería, sin duda alguna, condicionada por ello, hasta el punto de que sus contenidos reflejarán muy claramente las actividades sociales y culturales de esta burguesía : asistencia a representaciones teatrales, veladas poéticas ("soirées") en casa de importantes familias malagueñas (los Ugarte Barrientos, Odriozola, Lara, etc.), crónicas de viajes (se baraja la idea de fomentar un incipiente turismo de élite), etc., constituyen el núcleo temático principal de la publicación.

Igualmente, la *comicidad* y el *paternalismo burgués* que se puede observar en las caricaturas costumbristas de los personajes pintorescos que dibujan Jorreto y Troyano, encargados del diseño artístico de la revista, o las manifestaciones sumamente expresivas de todos sus colaboradores de afecto y sumisión a la institución monárquica, configuran un discurso cultural y político que hacen de *Ilustración Andaluza* una fuente singular para el estudio de las mentalidades de la burguesía conservadora española. Se puede decir sin temor a equivocarnos que fue un importante vehículo de cohesión social de los sectores hegemónicos de la burguesía urbana andaluza. Su propósito durante su existencia fue en este sentido doble : por una parte, trató de reafirmar un sentimiento elitista, de clase, en sus lectores, construyendo un modelo cultural "endogámico" ; y por otro, llamar la atención sobre la necesidad de ilustrar y moralizar a las clases populares.

En 1880, desaparecía *Ilustración Andaluza*, probablemente al serle retirado el mecenazgo de que disfrutaba ¹¹, en un momento que coincide con la recesión económica de la ciudad tras el crecimiento comercial e industrial continuado de las décadas anteriores, lo que provocaría la retirada de la burguesía dominante de determinadas actividades de carácter benéfico y cultural. Pese a todo continuaría floreciendo la vida cultural y periodística malagueña durante los años posteriores, que en el ámbito del periodismo supondrá la aparición y consolidación de los primeros representantes del moderno periodismo de empresa.

De la imagen como referencia y opinión como noticia

A partir del período 1879-1883 concurren en el periodismo español una serie de circunstancias que favorecerán la expansión cuantativa y la transformación del periodismo gráfico. En primer lugar, y de carácter general, las regulaciones de las leyes de imprenta de 1879 y 1883 (especialmente de ésta última durante los períodos liberales). Por otro lado, la generalización de los procedimientos fotomecánicos para reproducir imágenes y la incorporación de los grabados en color. Y en tercer lugar, la irrupción del nuevo periodismo de información diario, que producirá sensibles efectos sobre las publicaciones no cotidianas.

Entre 1879 y 1909 fue abundantísimo el número de publicaciones periódicas no diarias que se llegaron a autocalificar de ilustradas. Misceláneas, unas, y revistas especializadas, otras, en todos los casos hay una preocupación expresa por las imágenes. El recurso a la

ilustración, al dibujo, al grabado y más tarde a la fotografía, se ha generalizado, y ha empezado a ser imprescindible, con independencia del tipo de imágenes, su calidad artística, sus aspectos connotativos o denotativos, o su intencionalidad. Semanarios, decenarios o quincenarios, revistas literarias, satíricas, profesionales o magazines, la eclosión de publicaciones gráficas queda de manifiesto en la siguiente relación de revistas malagueñas de los años finales de la centuria anterior y la primera década de este siglo : *El País de la Olla* (1881-1883, y 1895-1896), *El Anunciador Cómico* (1883), *El Album* (1883), *El Juicio Oral* (1883-1884), *El Fígaro* (1888), *El Renacimiento* (1888-1889 y 1892-1893), *La Semana* (1891), *La Semana Ilustrada* (1891), *Crónica de Ciencias Comerciales* (1894), *Málaga Cómica* (1895), *Centro Pedagógico* (1896), *Noche y día* (1897), *Suplemento Ilustrado del Diario de Málaga* (1897), *Luz y Sombra* (1901), *Málaga Moderna* (1901-1903?), *Misceláneas* (1902-1904?), *Unión Evangélica* (1903), *Andalucía* (1904), *El Monitor* (1904), *Reflejos* (1904), *Andalucía* (1905), *Boletín Eucarístico* (1906-1920), *El Diablo Cojuelo* (1905), *Rosa y Negro* (1907), etc.¹²

En muchos casos nos encontramos aún ante publicaciones de literatura y artes, en la línea de la más extendida fórmula del periodismo decimonónico, en las que la ilustración, generalmente el dibujo y en menor medida el grabado, tienen cabida de manera irregular, sirviendo de relleno del conjunto de la publicación, y con una finalidad estética o de refuerzo de la opinión (especialmente en la prensa satírica). Algunos intentos, pese al carácter efímero de todas estas revistas, resultan sin embargo dignos de mencionarse aparte, pues desde el punto de vista de su calidad literaria y artística como desde el punto de vista de su proyección al exterior, constituyen importantes muestras del periodismo español que denominamos *ilustrado*. Continuadoras, unas, de la mejor tradición literaria y artística (*El Album*, *Noche y Día*, *Luz y Sombra*, *Rosa y Negro*) ; exponentes, otras, del mejor periodismo satírico español (*El País de la Olla*)¹³ ; o representantes del periodismo ilustrado que iniciará la transición al periodismo gráfico basado en la fotografía (*Málaga Moderna*, *Reflejos*)¹⁴.

Ni que decir tiene que las características de las revistas del primer periodismo fotográfico eran similares a las de la prensa ilustrada tradicional ; en cualquier caso reproducían los esquemas periodísticos vigentes en las publicaciones no diarias de la época. Son revistas literarias y de artes, generalmente misceláneas, que seguirán utilizando el dibujo como recurso para amenizar y complementar el texto (casi siempre la poesía, el relato corto o la noticia curiosa). La fotografía se incorporará de manera progresiva en tales publicaciones, debido lógicamente a los entonces elevados costes de la técnica fotográfica y a la necesidad de tener acceso a la infraestructura apropiada. En *Málaga Moderna* (1901) y *Reflejos* (1904) podemos observar esa integración paulatina de la fotografía, que acabó ejerciendo una considerable influencia sobre el diseño y la composición de las revistas, hasta alterar en el futuro también la propia concepción de la publicación. La imagen en los periódicos se enriqueció desde entonces con el dibujo, el grabado y la fotografía, simultáneamente, configurando un proyecto visual que favoreció el perfeccionamiento formal del periódico, debido a una mayor preocupación por la maquetación del mismo.

Durante los años de entresiglos, período que hemos considerado de transición, se produce una mixtificación de características que se incorporan y se complementan en este producto denominado genéricamente prensa ilustrada. La revista intrascendente y con una finalidad estética prioritaria queda muy atrás. Los nuevos magazines no introducirán sólo la fotografía, sino que experimentarán a su vez otro tipo de tránsito : el que va desde el periodismo de opinión al de información, desde la noticia curiosa a la actualidad¹⁵.

La Unión Ilustrada : (1909-1910). La superación del género¹⁶

Cuando aparece *La Unión Ilustrada*, la concepción empresarial moderna de los medios de comunicación escritos es también una realidad incluso en la periferia. El periodismo malagueño conoce experiencias en este sentido (*La Unión Mercantil*, 1883). Empieza a desaparecer de los periódicos el interés por reproducir abiertamente los esquemas ideológicos, políticos, culturales o estéticos de un determinado sector de la burguesía, y comienza a desarrollarse la idea del periodismo empresarial, movido por intereses fundamentalmente económicos. Con este criterio básicamente mercantil, las publicaciones (diarias o no) del nuevo periodismo sabrán, en base a las leyes de la competencia, hacerse un hueco cada vez mayor en el complejo entramado del periodismo español. De este modo el capital invertido y reinvertido en la empresa servirá para mejorar técnicamente y periodísticamente las publicaciones. Se impone un producto aséptico, desideologizado, que va dirigido a un espectro amplio de lectores, independientemente de su afiliación política ; sin embargo seguirán subyaciendo en ellos los criterios políticos de la empresa (grupo de presión), que por lo general tenderían hacia posiciones conservadoras o moderadas. Sólo la personalidad política y humana de algunos directores, con independencia de la empresa, pudo dejar alguna impronta diferente en estos periódicos.

La Unión Mercantil había conseguido convertirse en 1909 en el mejor diario de la provincia malagueña ; dicha empresa periodística, propiedad del comerciante José Creixell Olivella, había adquirido por entonces un gran prestigio en toda Andalucía, en consonancia con los beneficios económicos alcanzados. Ese mismo año de 1909, en plena campaña de Marruecos, nacerá el semanario que la empresa venía gestando desde tiempo atrás¹⁷. La guerra había dado el salto a las páginas de los periódicos, y aquella actualidad informativa comenzaba a formar parte más que nunca de la preocupación cotidiana de los ciudadanos, inmersos en la tragedia y en las curiosidades que despertaba el conflicto.

Gracias al fotógrafo malagueño Demetrio López, *La Unión Ilustrada* recibiría las primeras fotografías de la campaña, saliendo el semanario por primera vez a la calle el dia 5 de Septiembre de 1909. Por fin, la idea de crear en Málaga una revista ilustrada de ámbito regional se hacía realidad. Nacía el semanario con el respaldo de una empresa consolidada, y con una cobertura económica, de infraestructura y de personal, la del diario, del que pronto se independizó materialmente, instalando sus propias dependencias y su propio taller de fotograbado.

La revista no sólo se implantó en la región, sino que acabará teniendo difusión nacional, hasta el punto de que ninguna publicación andaluza alcanzaría las cotas de difusión

de *La Unión Ilustrada*. Su equipo de colaboradores y de redacción era una de sus mejores garantías : Serafín y Joaquín Alvarez Quintero, Jacinto Benavente, Concha Espina, Salvador González Anaya, Ricardo León y Román, Arturo Reyes, Salvador Rueda, Julio Pellicer, además de Narciso Díaz de Escovar, Suceso Luengo, José Navas Ramírez, Ramón A. Urbano, José Sánchez Rodríguez, José Carlos Bruna, Manuel Altolaguirre, Pedro Alfaro, etc.

No es un cambio vertiginoso el que se produce en el periodismo andaluz con la irrupción de *La Unión Ilustrada* ; se trata por el contrario de una transición en toda regla, que comparte entre diversos representantes provinciales las prerrogativas del nuevo periodismo gráfico, así como las sucesivas adaptaciones que se llevan a cabo en los periódicos de fin de siglo¹⁸.

Si *Ilustración Andaluza* fue uno de los primeros intentos bien delimitados, pese a las carencias reconocidas, de hacer prensa ilustrada, *La Unión Ilustrada* supuso treinta años más tarde la culminación del progreso experimentado en el periodismo ilustrado. Al igual que lo había hecho *Blanco y Negro*, *La Unión Ilustrada* nacía para ser reflejo de aquellas noticias que no podían tratarse gráficamente en los diarios. Pero a pesar de que los diarios madrileños habían empezado a incluir de forma habitual reportajes fotográficos (*El Gráfico*, 1903, y *ABC*, 1905), estos semanarios seguían teniendo su hueco. En provincias esto ocurriría pocos años más tarde. Y a pesar de que en Málaga *La Unión Mercantil* incorporara la fotografía diaria a partir de los años de la I^a Guerra Mundial (*El Regional* desde 1916), la revista ilustrada de la empresa seguirá ocupando un espacio relevante en el mercado de la prensa. En realidad estas publicaciones ya habían creado un mercado específico de lectores, que sin serlo necesariamente de prensa diaria compraban con cierta regularidad un semanario. En cualquier caso, la naturaleza de esas publicaciones semanales, y en general de todas las no diarias, era diferente. No estaban tan sujetas a la actualidad, y tal como ocurre en nuestros días poseían un “tempo” distinto que les permitía el análisis más detenido de las noticias o de los temas a tratar.

El primer director de la revista fue Pedro Alfaro Gutiérrez, periodista de grandes dotes literarias, que también llegaría a ocupar la dirección del diario. Durante el primer año de su publicación, período en el que nosotros vamos a detener nuestro trabajo, *La Unión Ilustrada* experimentará grandes cambios, hasta ajustarse al prototipo de las modernas revistas gráficas. Durante ese tiempo, quizás por la premura depositada en su aparición, la revista pasará de ser un *magazine* de fuerte contenido literario en los primeros meses a convertirse en un *magazine* de abundantes y diversas secciones informativas. No obstante, la excelente calidad de sus trabajos literarios y de los más propiamente periodísticos (crónicas, reportajes, etc.) serán siempre garantía del éxito de la revista.

Pero no todo era información escrita, por el contrario a los dibujos de Fran-Kelo, Pons, Mullor, o Sepúlveda, que ilustrarían los poemas de Salvador Rueda, González Anaya, o Fernández Shaw ; las narraciones de Fernández del Villar o Ramiro Blanco ; o las crónicas de *Colirón o Zaragüeta* ; había que unir las páginas gráficas que constituían el cuadernillo central de la revista, ocupando un 50 % del contenido total de la misma (8 páginas gráficas de un total de 16). En este abundante espacio dedicado a la fotografía, en la línea de *Blanco y*

Negro, Nuevo Mundo o Mundo Gráfico, se podía hacer un recorrido semanal por las noticias nacionales de mayor interés. Las páginas 1 y 2 estaban dedicadas a la información gráfica de máxima actualidad nacional y extranjera (entonces la campaña en Marruecos), así como la 7 y la 8 en las que se recogían detalles más precisos ; la 3 y la 6 se dedicaban a la información local y regional ; y, por último, las páginas 4 y 5 estaban destinadas a cubrir lo más relevante de la información general. La estructura informativa seguida en estas páginas gráficas nos presentan ya una revista preocupada de un modo expreso por la actualidad, y con un concepto del periodismo que trata de conjugar en una doble vertiente el entretenimiento y la información, en los que la imagen fotográfica desempeña un papel vertebrador.

Tal será la importancia de la fotografía para *La Unión Ilustrada*, periódico que dicho sea de paso pervivirá hasta la guerra civil, que cada vez serán más los fotógrafos que trabajen para la revista. Al pionero Demetrio López habrá que añadir a C. Gutiérrez, Nogales, Doblas, T. Díaz, W. Ruiz, Luque, Sánchez, y a un largo etcétera de colaboradores gráficos que sirvieron puntualmente a la revista desde los puntos más diferentes de España y el extranjero. A esta cobertura gráfica se añadiría la más importante de las agencias Word'l Graphic Press, Agencia Gráfica, Fotos El Louvre, o Havas.

A partir de 1910, la revista, preocupada cada vez más por su proyección hacia el exterior, realiza sus primeras grandes reformas, orientadas en tres direcciones : mayor cobertura informativa (nacional y extranjera), más entretenimiento, y más identificación con el proyecto de hacer de *La Unión Ilustrada* una publicación netamente andaluza¹⁹. No obstante, su discurso ideológico y cultural será cada vez más conservador e intrascendente. Más comprometida con el público en su sentido más genérico y ambiguo, que con los problemas políticos o económicos de los ciudadanos, incluyendo sus propios lectores, *La Unión Ilustrada* apuesta fundamentalmente por ofrecer una visión edulcorada de la sociedad, carente de problemas. De éstos tratará de distanciarse, aunque puedan presentarse con toda su crudeza en la sección gráfica, porque el cultivo de la evasión es para la revista el medio de llegar a un amplio número de lectores, al margen de sus pareceres concretos, de sus circunstancias vitales o de sus inquietudes políticas.

En este último aspecto, el nuevo magazine seguía conservando uno de los principales rasgos de identidad de las primeras ilustraciones.

La vocación universalista de las revistas de la imagen

Creemos conveniente, a modo de epílogo, hacer unas últimas consideraciones en torno a la naturaleza de las revistas ilustradas, a su finalidad, a su para quién. Dirigidas a un público amplio, las revistas de la imagen serán las primeras en romper, cuando las circunstancias culturales de la población lo permitan, los estrechos y múltiples círculos en los que se organiza la comunicación de masas en el siglo XIX. Hasta que no empiecen a proliferar de un modo escalonado en la geografía española los primeros representantes del denominado moderno periodismo, las revistas ilustradas serán las únicas que rompan el politizado e ideologizado cerco de las clientelas periodísticas, contribuyendo a crear así una

dimensión espacial diferente del hecho comunicativo, que trascendía en muchas ocasiones a los propósitos para los que aquellas publicaciones habían sido creadas.

No hablamos sólo en términos geográficos, de localismo o universalismo ; o de difusión en términos meramente cuantitativos ; sino que nos referimos además a las ideas que subyacen detrás de la imagen cuando un proyecto editorial decide incorporarla y reproducirla en los medios de comunicación social escritos, convirtiendo en masiva aquella imagen (dibujo o fotografía) que ha nacido como acto de creación individual. La observación colectiva o masificada de la imagen, más que la lectura del texto escrito, subvierte el consciente del espectador motivándolo a reaccionar frente a ella de un modo concreto (agrado/desagrado, satisfacción/rechazo, acuerdo/divergencia, crítica/consenso, etc.). Desde que sale a la calle, en cada número, el mensaje visual, y con ello la intención de quienes la hacen posible, consigue romper las barreras del analfabetismo y de la instrucción, de las clases sociales y del poder político, haciéndose patente para todos (aunque no siempre comprensible), ampliando así la influencia del mensaje : nace por tanto con vocación universal.

En ese sentido, este carácter universal de la imagen, que no necesita traducciones, como el lenguaje hablado o escrito, y que es además de "rápida lectura" (pese a que a veces debamos conocer sus códigos ocultos), contribuye a crear revistas que están pensadas para un público más extenso, que puede asimismo descifrar los códigos visuales sin necesidad de pertenecer al entorno inmediato a los intereses de la publicación, que suelen ser ajenos. No desaparecen por tanto los intereses de los medios exclusivamente escritos ; en cualquier caso se refuerzan, debido a la carga ideológica y de manipulación que puede encerrar también la imagen.

Frente al pronunciado sentido localista de la mayor parte de las publicaciones del siglo XIX, muchas de las revistas ilustradas presentan una cierta tendencia a salir de esos límites. En el periodismo satírico, la pluma de los periodistas solía ensañarse con los políticos nacionales, en parte paradójico en el caso de *Ilustración Andaluza* por la falta de medios, que fueron suplidos con una gran dosis de voluntad que posibilitó el intercambio creativo en las páginas de la revista de autores andaluces. Frente a esta concepción casi interiorista de la revista como lugar de encuentro, de recepción de los valores tradicionales, *La Unión Ilustrada* se nos presenta con aires de expansión, constructora ella misma de una imagen diferente de Andalucía, más dinámica y plural, y más acorde, por consiguiente, con la imagen de pujanza mercantil que de ella misma tenía la burguesía comercial que estaba detrás de la empresa periodística.

En ambos casos, no obstante, quedaba de manifiesto el deseo compartido de proyectarse a la región andaluza, y de servir de nexo entre el ámbito local y su natural integración en áreas geográficas más amplias. Sólo *La Unión Ilustrada* podrá plasmar, sin embargo, ese deseo ; la aceptación de la revista dentro y fuera de España sería pronto una realidad : en 1912 se difundía por las ciudades más importantes de España, y poco después lo hará de manera regular por Hispanoamérica.

Merecen también una mención dentro de este apartado las efímeras publicaciones ilustradas que con el título de *Andalucía* llegaron a editarse con distinto éxito entre 1880 y

1905. En los tres casos que vamos a mencionar encontramos la misma inquietud que hemos señalado en las páginas anteriores : la idea de hacer una revista regional ilustrada.

Entre 1880 y 1881 se publicó en Málaga la primera de ellas, una revista ilustrada de literatura y artes, de periodicidad semanal, dirigida por José M^a Alcalde. En ella escribieron Vicente Coscollá Casadevall, Juan José Relosillas y Narciso Díaz de Escovar. Posteriormente se trasladó a Madrid, convirtiéndose en *La Diana*, siendo editada por el mismo director y por el poeta Manuel Reina. Años más tarde, durante el mes de Abril de 1904 se volvió a publicar con el mismo título una revista decenal de arte, ciencia y literatura ilustrada, dirigida por el escritor Antonio Fernández de los Reyes, que dedicó una atención especial a los espectáculos²⁰.

Pero la más significativa de ellas desde el punto de vista periodístico quizás sea la publicada al año siguiente, pese a la fugacidad de su publicación. En 1905 se publicaron los dos únicos números de una revista que parecía prometer más de lo que su inmediato destino le deparó. Su planteamiento periodístico la sitúa a nuestro entender entre los antecedentes de *La Unión Ilustrada*. La revista regional ilustrada, *Andalucía*, que dirigió Salvador Salas Garrido durante el mes de Agosto de 1905, se anticipó, en la línea de *Málaga Moderna* y *Reflejos*, a *La Unión Ilustrada* en la idea de combinar simultáneamente la información gráfica, la literatura y el entretenimiento. No en vano perteneció a la redacción de *Andalucía* el que más tarde sería director del semanario de Creixell, Pedro Alfaro Gutiérrez²¹.

A pesar del título, que las identifica con un entorno determinado, con un ámbito espacial concreto, estas revistas ilustradas de nombre *Andalucía* no son publicaciones regionalistas. Como tampoco lo son *Ilustración Andaluza* o *La Unión Ilustrada*; no se produce en ninguna de ellas “el fenómeno de transformación de un tema territorial en otro de conciencia de colectividad” del que habla Espinet²². Pero sí estamos, sin duda alguna, ante publicaciones con vocación de universalidad, que tratan de buscar su identidad en la relación con el exterior, lejos de concepciones provincianas y localistas.

NOTAS

1. Sobre las ataduras académicas de la “alta cultura”, y el desarraigo de la tradición de la “baja cultura”, así como sus relaciones con la ilustración gráfica, véd. BOZAL, Valeriano: *La ilustración gráfica del siglo XIX en España*, Ed. Alberto Corazón, Col. Comunicación, Madrid 1979, p. 83.
2. Zunzunegui, Santos : *Pensar la imagen*, Ed. Cátedra/Universidad del País Vasco, Col. Signo e imagen, n° 15, Madrid 1989. p. 107.
3. Seoane, M^a Cruz : *Historia del periodismo en España. 2. El siglo XIX*, Alianza Universidad Textos, Madrid 1983. p. 308.
4. “Excluida la seriedad política y la profundidad en cualquier terreno, en su fórmula se combina lo literario (cuentos o composiciones poéticas) con lo recreativo (charadas, mesa revuelta, caricaturas) y lo informativo (...). El papel de la revista en la información se concibe, pues, como subordinada y complementaria a la del diario, ofreciendo al lector lo que aquel todavía no está en condiciones de poder hacer con los medios técnicos del momento, por su precio y por el ritmo que le impone su periodicidad diaria: el aspecto gráfico de la actualidad”. *Ibid.*, p. 309.

5. El libro citado del profesor Bozal es una buena muestra de ello : la ilustración gráfica española del siglo XIX se cobijó en una gran medida en las páginas de las publicaciones satíricas.
6. La colección completa de *Ilustración Andaluza* se conserva en el Archivo Díaz de Escovar, de Málaga.
7. Díaz de Escovar, Narciso: *Bibliografía de la prensa malagueña. Apuntes para la historia del periodismo en la provincia de Málaga*, Ejemplar mecanografiado, Excmo. Ayuntamiento de Málaga, s.f.
8. Espinet, F.: "El segundo frente informativo: revistas y prensa especializada", en *Historia de los medios de comunicación en España. Periodismo, imagen y publicidad (1900-1990)*, Ariel Comunicación, Madrid 1989. p. 54. Los casos de Antequera y Ronda, en la provincia de Málaga, son importantes por la abundancia de prensa de diferente tipo. En Ronda podemos constatar igualmente la existencia de una revista ilustrada de artes y literatura, *El Guadalevín*, de periodicidad quincenal, que se empezó a publicar en 1904. Su director fue Rafael Blanco Forcada. Según datos de Díaz de Escovar, Narciso: *Bibliografía de la prensa malagueña, op. cit.*
9. Víd. García Galindo, Juan Antonio, y Morales Muñoz, Manuel : *Ilustración Andaluza (1879-1880) : Un periódico para la burguesía meridional*, Actas del IV Congreso sobre el Andalucismo Histórico, Sevilla 1990. p. 627-633.
10. Contó también al parecer con el padrinazgo de la Condesa de Montijo, probablemente desde los tiempos de *El Folletín*. *Ilustración Andaluza*, nº 7, suplemento, 30 de Noviembre de 1879, p. 1.
11. Hasta entonces el criterio de subsistencia de la revista no había sido propiamente mercantil, llegando incluso a ajustar el precio de la suscripción a sus costes de publicación.
12. Díaz de Escovar, Narciso : *Bibliografía de la prensa malagueña, op. cit.*
13. Sobre la ilustración gráfica en este periódico satírico puede consultarse el libro de Fernando Arcas Cubero, *El País de Olla. La imagen de España en la prensa satírica*, Ed. Arguval, Málaga 1990.
14. García Galindo, Juan Antonio : *Prensa y sociedad en Málaga (1875-1923)*, Ed. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, Col. Microfichas (en prensa). p. 238-245.
15. La fotografía nos sitúa además ante nuevos aspectos del análisis : mientras que el dibujo naturalista o la caricatura más mordaz nos presentan objetos o personajes en sus formas reales, o deformadas conscientemente por el artista; en la fotografía periodística, bajo la apariencia de realidad, puede subyacer la manipulación, sin que ésta sea siempre percibida por el observador (el lector). Cfr. Zunzunegui, Santos : *Pensar la imagen, op. cit.*, p. 134 y ss. Este aspecto de la intencionalidad no percibida de la fotografía enlaza directamente con el desarrollo del periodismo de información, y con la búsqueda de la noticia (el nuevo modo de "construir" la realidad en los medios de comunicación), pues se relega a un segundo plano la crítica y, en general, la opinión.
16. La colección completa de *La Unión Ilustrada* (1909-1936) se puede consultar en el Archivo Díaz de Escovar, de Málaga.
17. Sobre las bases estructurales de esta revista, y sobre su importancia en la historia del periodismo español, pueden verse las obras de García Galindo, Juan Antonio : *Bases estructurales de la prensa malagueña en el primer tercio del siglo XX. Análisis y descripción de los periódicos*, Memoria de Licenciatura inédita, Málaga 1979, p. 386 y ss.; y *Prensa y sociedad en Málaga (1875-1923)*, op. cit., p. 250 y ss.
18. Además de *La Unión Ilustrada*, durante las dos primeras décadas del siglo XX nacieron, entre otras, *Cataluña Ilustrada*, de Barcelona ; *Mundo gráfico*, *El Hogar y la Moda* y *Los Sucesos*, de Madrid ; *Granada gráfica* ; *Córdoba Gráfica* ; *Bética*, de Sevilla ; etc. Espinet, F.: "El segundo frente informativo: revistas y prensa especializada", op. cit., p. 60-61.
19. "Se publicarán una crónica semanal informativa, notas de París y Londres, crónicas teatrales referentes a los estrenos verificados tanto en España como en el extranjero, apuntes festivos de los hechos culminantes de la semana, sección de literatura en la que se inaugurará una galería de escritores andaluces, donde además de los retratos de los más importantes de la sección se publicará en cada número un trabajo inédito de los mismos y un juicio crítico de su labor literaria ; poesías, cuentos, etc., etc., sección de modas, crónicas de sport, anécdotas, rarezas y rebuscos, curiosidades, sección recreativa y correspondencia (...)" . *La Unión Ilustrada*, nº 14, 19 de Diciembre de 1909. p. 5 de texto: "¡Cambios en *La Unión Ilustrada*!".
20. Díaz de Escovar, Narciso : *Bibliografía de la prensa malagueña, op. cit.*
21. Más datos de esta publicación en García Galindo, Juan Antonio, *Bases para el estudio de la prensa malagueña en el primer tercio del siglo XX*, op. cit., págs. 83-85.
22. Espinet, F.: "El segundo frente informativo : revistas y prensa especializada", op. cit., p. 54.



La Unión Ilustrada, Málaga, N°1, 5-IX-1909

Las Ilustraciones atípicas

Antonio Elorza

LA ILUSTRACIÓN REPUBLICANA FEDERAL (1871-1872) : LOS TEMAS DE LA MENTALIDAD REPUBLICANA

En vísperas de la Segunda República ven la luz postumamente las memorias de un prolífico publicista republicano, Enrique Rodríguez Solís, con un prólogo de su correligionario Roberto Castrovido. Es un texto deslavazado, a veces reiterativo y con lagunas que posiblemente quepa achacar a la avanzada edad del redactor. Pero en lo que concierne al periódico que nos ocupa, los recuerdos son muy precisos :

A la Casa Editorial de los señores J. Castro y Compañía, para la que escribía mi obra *La Santidad del Pontificado*, propuse la publicación de una revista que tuviera la novedad de no pagarse por suscripción mensual, y sí cada semana al recibirla, como se pagaban los cuadernos de las novelas, agradándoles tanto la idea que a los pocos días, 15 de junio de 1871, venciendo mil obstáculos, apareció *La Ilustración Republicana Federal*, revista de política, artes, ciencias, inventos, en cuadernos en folio de 16 páginas, a dos columnas, llenos de grabados, por “un real”, con la colaboración de los republicanos más eminentes, honrándome la Casa con la dirección. Su éxito fue tal, que a los pocos días pasaban de 20.000 los suscriptores, y de los “Retratos y Biografías de los hombres de la Commune en Francia”, se vendieron más de treinta mil (*Memorias*, Madrid, 1930, p. 78).

La iniciativa personal de Rodríguez Solís, no desmentida por la lectura del semanario, hace imprescindible ocuparse de este periodista madrileño, que dirige *La Ilustración Republicana Federal* (en adelante *LIRF*) durante sus quince meses largos de vida. La orientación política del semanario estuvo marcada por la militancia de su director como “intransigente” y esta adscripción sirvió posiblemente para acotar el espectro de las colaboraciones.

Incorporado a la lucha política en la insurrección fallida de 1866, Rodríguez Solís colabora en una serie de periódicos de la democracia republicana desde vísperas del Sexenio. Así el 5 de enero de 1868 sale *El Trancazo*, “pasmo semanal contemporáneo”, periódico efímero que Rodríguez Solís publica en la Corte con un grupo de estudiantes. Es representante del Círculo Democrático Revolucionario, aun cuando su verdadera entrada en el juego de la política tiene lugar tras la Revolución de Septiembre. Fue entonces, en palabras de Castrovido, “defensor de su idea con la pluma y con el sable”, en las tertulias de la juventud democrática y en las asambleas republicanas posteriores a la Gloriosa. La colaboración en la prensa constituyó de este modo una faceta más de su militancia.

Su primer artículo político aparece en la quinta entrega de *La Revolución*, diario democrático de Luis Blanc, el 18 de noviembre de 1868. Bajo el título “A los electores”, Rodríguez Solís utiliza ya el estilo polémico que ha de caracterizarle en lo sucesivo. Censura el paso a la monarquía de Nicolás María Rivero, condena toda transacción y

argumenta la superioridad de la forma republicana sobre la monárquica, presentando a la monarquía como causante de todos los males de España :

No es posible una monarquía democrática : el rey y el pueblo son incompatibles : el rey se titula imagen de Dios *de derecho* y *el pueblo lo es de hecho* : el rey cree ser representante de Dios sobre un trozo de madera cubierto de terciopelo, y el pueblo es su imagen divina, en toda la redondez de la tierra, cubierta por la techumbre celeste : dos monarcas son imposibles en una nación, como lo serían el sol y la luna alumbrando a la par (...).

Discípulo confesado de Roque Barcia, Rodríguez Solís trata siempre de ofrecer un estilo muy didáctico, basado en la oposición de los contrarios, con la intención de resaltar tanto el contenido negativo de aquello que rechaza como el positivo de la solución universal que es la República. Todo ello envuelto en una capa de sacralización.

En enero de 1869, Rodriguez Solís se integra en la redacción de *La Democracia Republicana*, periódico dirigido por el abogado Francisco de Córdoba y López, y en la segunda mitad del mismo año redacta unas *Cartas federales*, en colaboración con el federalista catalán Rubau Donadeu, participando desde Alicante en la fallida insurrección republicana. El resultado es un breve exilio en Francia, para a su regreso, abordar en abril de 1870 una primera empresa periodística de importancia : la fundación del semanario *La Federación Española* (en adelante *LFE*), con José María Faquineto, familiar de Roque Barcia, y el impresor Luis Alvarez.

LFE constituye el banco de pruebas para la fundación posterior de *La Ilustración Republicana Federal*. Es un periódico que ofrece la novedad de ver la luz los domingos, aspecto que merecerá el elogio del veterano demócrata José María Orense :

Son los periódicos de las clases muy ocupadas y que sólo pueden dedicar a leer el domingo. Además sus noticias son más exactas. Luego en estos periódicos pueden tratarse asuntos serios sobre los cuales conviene meditar el pueblo (*LFE*, 1, 5-V-1870).

La fórmula para cumplir estos propósitos consiste en ofrecer un semanario cuyo cuerpo está constituido por artículos de divulgación doctrinal, siempre en la línea del republicanismo. Conviene tener en cuenta que por el momento Rodríguez Solís es uno de los más destacados “intransigentes” y ello se refleja en la “Revista política”, crónica de actualidad que incluye cada número. En la Asamblea Federal de marzo de 1870 Rodríguez Solís tomó parte representando a Baleares, pero será más tarde, en la asamblea de 1872, cuando pase a primer plano polemizando con Morayta contra todo compromiso con el radicalismo. Posiblemente, su intransigencia se fue acentuando entre 1870 y 1872, lo cual explicaría que en *LFE* tuviera menos problemas que en su sucesora para integrar como colaboradores a las principales plumas del partido (Fernando Garrido y Francisco Pi i Margall son firmas presentes, al lado de la de Orense, en el primer número). Cuando surge muy pronto el conflicto con los periódicos de la derecha republicana, *LFE* toma posición con el Directorio del partido, no sin subrayar que “quiere el dogma republicano federal en toda su pureza” (núm. 2, 13-V-1870). Otro problema que se plantea en la primavera de 1870 es la evolución hacia el antipoliticismo de los obreros internacionalistas, bajo el signo de la

Alianza bakuniniana. *LFE*, que llevaba por lema “emancipación completa de las clases trabajadoras”, toma posición muy activa en favor de la militancia política de los trabajadores, especialmente en los días del Congreso de Barcelona que contempla el triunfo de los aliandistas. Encontramos entonces a Rodríguez Solís y a Córdova y Lopez, por lo demás miembro de la Alianza, en lugares de vanguardia.

En la segunda mitad de 1870 se suceden los problemas. Los suscriptores morosos debieron causar crecientes quebraderos de cabeza a la administración. A principios de enero de 1871, las pérdidas que la empresa estimaba por impagos se encontraban entre los ocho y los diez mil reales. Meses después, en noviembre, Rodríguez Solís fue llevado a la cárcel del Saladero por las opiniones expresadas en la publicación. Por la causa que fuere, y sobre la que el mismo director se pregunta años después en sus *Memorias*, el hecho es que, una vez puestos de acuerdo dos de los tres propietarios, Alvarez y Faquineto, Rodríguez Solís cesa como director de *LFE* el 7 de enero de 1871, figurando en el siguiente número Roque Barcia en el mismo puesto. El semanario prolongará su vida por espacio de un año.

Possiblemente, a pesar de su remate infeliz, la experiencia de *LFE* resultó útil para Enrique Rodríguez Solís, tanto en cuanto a la concepción que debiera guiar una publicación de propaganda doctrinal como en cuanto a la necesidad de buscar nuevas fórmulas de pago : en *LIRF*, por ejemplo, ensayará la sustitución del sistema de suscripciones, característico de la prensa, por el de abono inmediato a la recepción del ejemplar, propio de la literatura por entregas y quizás del medio social que era el destinatario de la revista. Debió quedar también satisfecho con su propia labor como cronista de actualidad, ya que la “Revista” de *LFE* pasa sin cambio alguno a las páginas de *LIRF*.

No fue *LFE* la única contribución periodística de Rodríguez Solís. En el agitado invierno de 1870-71, con el asesinato del general Prim, quizás ejecutado desde medios muy próximos a nuestro autor, un fallido levantamiento republicano y la llegada del nuevo rey Amadeo de Saboya, Rodríguez Solís colabora sucesivamente en *El Combate* (noviembre-diciembre, bajo la dirección de José Paul y Angulo, y con Ramón de Cala, Guisasola, Córdova, el veterano Beltrán, más Ignacio Sastre de administrador) y en *La Lucha* (en enero de 1871, tras suspenderse *El Combate*, ya sin Paul y Angulo, periódico sometido a constantes denuncias y suspensiones).

El breve episodio de *La Lucha* resulta útil para conocer el emplazamiento de Rodríguez Solís dentro del republicanismo cuando acomete la fundación de *LIRF*. Es el segundo de los siete firmantes que, encabezados por Ignacio Sastre, suscriben la declaración de principios colocada al frente del primer número del periódico, el 9 de enero de 1871, con el encabezamiento “Lo que queremos, lo que somos y adonde vamos”. Según la definición que dan de sí mismos, son “jóvenes y entusiastas republicanos federales, que en nuestra intransigencia fundamos el mejor timbre de nuestra vida política y pública”. De ahí que declarasen la guerra a muerte a la Constitución de 1869, tuvieran por principal objetivo impedir la consolidación de la monarquía *soi disant* (sic) democrática, e incluso designasen como adversarios a los prohombres del Partido Federal Español, Figueras, Pi i Margall y Castelar, en contra de los cuales reivindicaban la facultad de constituirse en acusadores públicos en una por ellos solicitada Asamblea Federal. Al parecer, los intransigentes no

podían soportar el oprobio que les cubría y era imprescindible una pronta depuración.

La apelación a la violencia era constante en *La Lucha*: “Aconsejamos al pueblo — podía leerse en editorial del núm. 11 — que cuando se le golpee por una autoridad, rechace el palo con el revólver”. En el número 13, del 24 de septiembre de 1871, otro editorial dirigido “Al Señor Amadeo” presentaba al nuevo rey la monarquía como causante de todos los horrores y las miserias del pueblo español, para de este modo concluir advirtiéndole que no se extrañase de que “el pueblo español conspire en contra vuestra hasta arrojaros de un trono que representa el despilfarro, la tiranía y la miseria”.

Años más tarde, al evocar aquella circunstancia en que da vida a su semanario ilustrado, Rodríguez Solís escribirá en su *Historia del Partido Republicano español* (1893): “*La Ilustración Federal*, dirigida por Rodríguez Solís, aseguraba que sólo los intransigentes tenían derecho a llamarse republicanos” (t. II, p. 683). *O todo o nada* llevaba por título un folleto del mismo publicista, escrito en 1872. Era una declaración de principios, y al mismo tiempo una muestra de las limitaciones ideológicas que afectarán al semanario que funda en junio de 1871, alumbrado aun por los resplandores de la Comuna de París. La intransigencia ha cortado los puentes con los sectores moderados del republicanismo y tampoco su fortuna se anuncia especialmente favorable a corto plazo.

En otro orden de cosas, *LIRF* se sitúa en la estela de las publicaciones dedicadas a difundir una cultura política republicana. Desde sus orígenes, en la década de 1840, la producción ideológica republicana había tenido una orientación claramente didáctica, basada en el principio de que la instrucción disipa la niebla en la mente del pueblo, le hace conocer sus verdaderos derechos y de este modo le lleva a odiar a la monarquía y a cualquier forma de despotismo, especialmente el ejercido por la Iglesia en la esfera del pensamiento. “La condición de los pueblos libres, su deber más sagrado e imprescindible, es la instrucción”, escribirá Roque Barcia. El hecho de presentarse como obra literaria no impide que *María, la hija de un jornalero*, el novelón por entregas del republicano Wenceslao Ayguals de Izco, tenga esa dimensión pedagógica, no sólo por el argumento y la definición de los personajes, sino porque la acción se interrumpe de vez en cuando para ofrecer su porción de enciclopedia, con descripciones sobre el Museo del Prado o un ensayo sobre la iniquidad de la pena de muerte. Los grabados completan esa dimensión de *María* como antípodo de las Ilustraciones republicanas. Después de 1868 se suceden este tipo de producciones, de acuerdo con la idea de que el progreso de los tiempos hace necesaria la República y la luz de los principios republicanos ha de llegar a todas las conciencias para precipitar el proceso de cambio de régimen.

Precisamente el año 1871 es rico en tales manifestaciones. El diputado Francisco Díaz Quintero publica una *Enciclopedia republicana federal social*, destinada a “las clases populares”, con prólogo de Fernando Garrido y colaboración de “los primeros escritores de esta comunión política”. En efecto, los grandes temas doctrinales del republicanismo son abordados por Pi i Margall (“las clases jornaleras”), José María Orense (“las reformas republicanas”), Emilio Castelar (“la libertad”), Estanislao Figueras (la administración), sin que falte una defensa de la Internacional a cargo del fourierista Beltrán, ni una exposición de los principios internacionalistas por los propios Aliancistas desde Lisboa.

El mismo carácter de “mesa revuelta”, ampliamente revuelta, tiene en el mismo año el *Anuario republicano federal* que pone a la venta el editor Castro, el mismo que editará *LIRF*, y donde Rodríguez Solís incluye su extensa revisión histórica “La santidad del pontificado” (colaboración que hace posible la iniciativa de *LIRF*). De nuevo encontramos el propósito de presentar el temario republicano, desde la historia y en el presente, sin olvidar la exposición del programa de la Internacional por parte de Teobaldo Nieva, en un sentido de ortodoxia aliancista, o un claro ataque a la democracia socialista a cargo de cierto Agustín Pujol. A diferencia de lo que ocurrirá en *LIRF* este tipo de anuarios y encyclopedias, ilustrado con retratos de los principales republicanos, apostaba por la aceptación de todas las posiciones ideológicas a la izquierda de la monarquía democrática. Ello explica que al lado de las firmas consagradas figuren las de otros escritores más jóvenes, representantes del sector intransigente. Lo importante era la creencia común en las virtudes de una enseñanza política y en la necesidad de liberar al pueblo de sus cadenas.

Una Ilustración intransigente.

Los primeros meses de 1871 son un momento óptimo para alentar las posiciones más duras de los intransigentes. El año comienza con el enfrentamiento al Directorio republicano que acepta la participación electoral en el régimen amadeísta, tras el asesinato de Prim, y sigue con las noticias que llegan del exterior, sobre todo con la Comuna de París que por un instante hace soñar en la insurrección democrática como denominador común de los pueblos. Claro que cuando a mediados de junio llega al público el primer número de *LIRF*, la ilusión se ha desvanecido, aun cuando persista el entusiasmo hacia los comuneros, lo que domina es el eco de los fusilamientos ordenados por los vencedores de Versalles. Incluso la situación interior de España entra en una fase de estabilización.

En estas condiciones, la búsqueda de un amplio espectro de público, propia del género “Ilustración”, entra en contradicción con la reducción del espacio ideológico al federalismo intransigente. Es cierto que Rodríguez Solís coloca en el frontispicio de su revista, como supuestos colaboradores, a los principales nombres del republicanismo : Castelar, Barcia, Orense, Pi i Margall, Figueras, Suñer, etc. Pero el retrato de personaje republicano que ilustra la primera página supone ya una definición ideológica : Roque Barcia. Y de hecho si en las primeras entregas aparecen los prohombres republicanos, su participación tiene lugar sobre temas secundarios y muy pronto ceden paso a otros colaboradores poco o nada conocidos. En cuanto a la línea política de *LIRF*, permanece firmemente en manos de Rodríguez Solís a través de la única sección estrictamente política, la “Revista general” que sigue y valora los acontecimientos de la semana.

Cada cuaderno de *LIRF* consta de 16 páginas, en folio y a dos columnas. En la primera página, consta el precio que ha de mantener a lo largo de toda su existencia : un real por entrega, con la peculiaridad de que el pago no se hace por suscripción, sino como sabemos al recibir el número para evitar el peligro de los morosos. En los dos números iniciales, la parte inferior de la primera página exhibe en su centro el retrato ovalado de un prohombre republicano. En el tercero, el espacio es cedido a un tema de actualidad, la represión de los

communards. Luego, los grabados pasan al interior. Suelen ser cuatro (en el núm. 2, cinco) hasta mediados de septiembre, en que pasan a tres. El texto comprende en cada número en torno a media docena de ensayos, colaboraciones en prosa que a veces se trocean en números sucesivos, textos que sirven de comentario a los grabados, casi siempre una poesía militante, el fragmento de la semana de “La cantinera republicana” de Erckmann-Chatrian — presente ininterrumpidamente en *LIRF* desde el primer número hasta el 14 de 1872, esto es, en cuarenta entregas —, para cerrar la “Revista general”, redactada por el director Rodríguez Solís.

A partir de diciembre de 1871 cada número inserta al final advertencias de la propia empresa, con avisos sobre la publicación, como cuando en enero de 1872 tiene lugar el desafortunado ensayo de sacar los grabados del cuerpo del semanario. Posiblemente la gravedad de la situación económica lleva a los editores a pasar a primera plana las advertencias a los suscriptores, el 12 de julio de 1872. Por lo demás, *LIRF* mantiene sus características en los 57 números publicados : 26 en 1871, 31 en 1872, entre la aparición el 15 de julio de 1871 y el 16 de septiembre de 1872.

En los quince meses de vida de *LIRF* se mantiene también el grabado-programa en la cabecera, con la imagen de la República al modo de Marianne en el centro, la cabeza coronada por una estrella refulgente, la bandera en la mano derecha con la inscripción de la triada clásica de que son visibles las palabras “Libertad” e “Igualdad”, y una corona de laurel en la mano izquierda. A sus pies, el León Español, a la derecha, y un globo terráqueo con la inscripción República Democrática Federal a la izquierda. De fondo, mástiles a la derecha (símbolo de comunicación) y fábricas a la izquierda (el trabajo asociado a la industria). El pie de las imágenes recogía el elemento de sacrificación tan querido por Rodríguez Solís : el nombre de Cristo en el centro y a los lados el “Amaos los unos a los otros” y “Todos los hombres son hermanos”.

Hasta el final se mantienen los mismos editores propietarios (J. Castro y Compañía), el director (Rodríguez Solís) y la imprenta (de R. Labajos, calle de la Cabeza, núm. 27). Unicamente se registra el traslado de la administración, desde la Plaza de la Cebada a la calle Tabernillas. También en Tabernillas, número 8, tendrá su sede la efímera continuadora de *LIRF*, *La Ilustración Popular*, en 1873. En la calle Tabernillas tenían también su local con anterioridad los internacionalistas madrileños.

Entre los grabados ofrecidos a lo largo de su existencia por *LIRF* cabe anotar ante todo la ausencia de la política española, tanto por lo que toca a los acontecimientos — obviamente excluídos por ser los fastos del régimen monárquico al que se combate — como, y esto puede resultar más extraño, del propio republicanismo. Solamente una vez, el 11 de noviembre de 1871, se presenta un grabado satírico de Mariani, donde Ruiz Zorrilla y Sagasta se enfrentan en ridícula competencia. Sobre el federalismo político, un grabado bastante insulto de Fuster nos informa tomando por motivo el 28 de marzo de 1872 la Asamblea del partido, celebrada en el Teatro de Buenavista. Algo más vivas resultan las imágenes del grabado fuera de texto, en enero del mismo año, donde se ve una reunión popular en que la audiencia escucha a un orador en el Club de la Emancipación de la calle de la Alameda. Cierra el magro cuadro de imágenes de actualidad republicana la manifestación

de duelo celebrada en Barcelona por la muerte de Adolfo Joarizti, sirviéndose de un dibujo de Más sobre croquis de Pompeyo Gener (*LIRF*, 20-XI-1871). No es una presencia muy acusada, y el vacío podría explicarse tanto por la dificultad de obtener imágenes del movimiento republicano, como por la actitud crítica de la revista frente a la línea oficial del partido. Precisamente la asamblea de Buenavista, cuya celebración recoge el grabado, fue el escenario donde Rodríguez Solís encabezó la oposición intransigente frente a la perspectiva de una coalición con los radicales que habrían de negociar Pi, Castelar y Salmerón. Pocas semanas antes, otra ilustración de actualidad fuera de lo común, en el número de 4 de marzo, mostraba las descargas hechas por la fuerza pública en Barcelona, el 27 de enero, contra los manifestantes que se oponían al impuesto de consumos.

En la parte gráfica de *LIRF*, el republicanismo está presente a través de los retratos que se suceden un número tras otro en los primeros meses de vida de la publicación. Son catorce en total, con el significativo arranque en el primer número de Roque Barcia, el maestro en el plano doctrinal, y de José Pérez Guillén “el Enguerino” (“tipo perfecto de hijo del pueblo”, republicano de acción valenciano). En ambos casos, los grabados encuentran el apoyo de textos de Rodríguez Solís, sumamente encomiásticos en el caso de Barcia, presentado como ejemplo de republicanos. Sigue en el núm. 2 otra pareja, el político Estanislao Figueras y el joven alcoyano Lorenzo Ridaura, muerto en un incidente en las anteriores elecciones. Claramente, se trata de mostrar que el republicanismo tiene a las acciones heroicas de los hombres del pueblo como principal punto de apoyo. En el núm. 3 llega el turno a Carlos Rubio y al batanero de Bejar, Aniano Gómez Valle. Impuesto un breve paréntesis por la prioridad dada a las imágenes de la represión francesa, en el núm. 5 llega el turno de otro notable, José Guisasola. En el núm. 6 encontramos al general demócrata Blas Pierrad. En el núm. 9 está el publicista y conspirador Sixto Cámara, ejemplo del republicano que alcanza el martirio al ensayar la vía insurreccional. Dos nuevos mártires aparecen en el núm. 17, Froilán Carvajal y Enrique Genovés. Y dos más nos son presentados en el núm. 18, Rafael Guillén y Cristóbal Bohorquez. Uno más en el núm. 19, el extremeño Juan González Hernández. El núm. 20 se ocupa del recién fallecido Adolfo Joarizti. Tras un largo paréntesis, llega el turno a los republicanos catalanes, con la evocación del pionero Francisco de Paula Coello, el 23 de febrero de 1872. Le sigue en el núm. 8 el fundador de los coros obreros, José Anselmo Clavé. Y finalmente, el 8 de abril de 1872, llegamos a Pi i Margall, a quien sigue una semana más tarde Castelar. No hay más. Quedaba claro que para Rodríguez Solís la acción revolucionaria de tipo insurreccional prevalecía sobre la actuación política. Lo que se intenta mostrar a los lectores es la galería de mártires de una revolución santificada por su sangre, antes que los posibles gestores de un nuevo régimen. En el caso del gaditano Guillén, al retrato se une un grabado con la escena de su muerte, acribillado a bayonetazos por los soldados del gobierno monárquico (*LIRF*, 18,15-X-1871).

El escaso aprecio por los dirigentes políticos republicanos lleva muy pronto a buscar su sustitución por las grandes figuras extranjeras de la democracia. Es así como el 30 de julio de 1871, en el núm. 7, inaugura la galería el francés Leon Gambetta, a cuyo retrato acompaña una biografía escrita por José Genaro Monti. Siguen en los núms. 9 y 10 los

retratos de Benito Juárez y de Abraham Lincoln, biografiados por Rodríguez Solís. Tras ellos, Garibaldi, con imágenes de su casa en Caprera y biografía siempre a cargo del director (firmada con el anagrama Lisso). Se suceden luego Mazzini (núm. 12), el veneciano Daniel Manin y el húngaro Kossuth (núm. 14). Pasados algunos meses, tendrán su puesto en la galería internacional dos de los principales pensadores del movimiento obrero, el doctor Carlos Marx, retratado y biografiado en el núm. 10, de 18 de marzo de 1872 en su calidad de “jefe de la Internacional” — una Internacional cuyas imágenes brillan por su ausencia en el resto de las entregas, y Pedro José Proudhon, en el núm. 16, de 31 de mayo. En lo sucesivo, no hay más retratos.

Las imágenes políticas exteriores corresponden de modo prácticamente exclusivo a Francia, tanto por lo que concierne al pasado (conciencia histórica republicana asentada sobre la Revolución Francesa) como al presente, con la atención vuelta hacia la Comuna de París. Lo que ocurre es que en este segundo caso, si bien la expectación suscitada por el tema favorece el éxito de las estampas proporcionadas por la publicación — recordemos que Rodríguez Solís hablaba en sus memorias de treinta mil ejemplares vendidos de las biografías de los hombres de la Comuna, *LIRF* llegaba tarde, cuando ya el levantamiento había sido vencido y lo único que cabía era destacar la represión puesta en marcha desde Versalles. Así, en el núm. 3, la primera página está presidida por el fusilamiento del communard Millière y en las páginas interiores cabe encontrar la matanza de San Sulpicio. En el núm. 4 hay nada menos que tres grabados sobre la represión : los pontones donde son encerrados los comuneros, las visitas domiciliarias y el famoso fusilamiento “de una pobre madre”. “Los fusilamientos de los crueles versalleses han sido verdaderos crímenes de lesa humanidad”, comentaba *LIRF*. En el núm. 5, de 16 de julio, encontramos la estampa de “mujeres hechas prisioneras por los versalleses”. Aquí se acaba la serie, debiendo pensar el editor que únicamente a base de represión no se construye una mentalidad insurreccional.

En esa primera fase abundan los grabados relativos a la Revolución Francesa, referente central para los demócratas españoles hasta la Segunda República. En el primer número están Danton y los girondinos, éstos mientras son llevados al cadalso (recordemos que también en este primer número se inicia la publicación de “La cantinera republicana”, subtulado “escenas de la campaña de 1793”) y en el segundo número damos ya con Robespierre. “Luchaban por la razón — podía leerse en el comentario sobre este último —, por conquistar verdades, no territorios ; la gloria y la virtud eran su única ambición : sus cabezas cayeron justa o injustamente, pero todas trabajando y elevando sus grandes ideas por cima del tormento y de la muerte” (*LIRF*, I, 2, p. 30). En el núm. 5 se cierra el emblemático ciclo inicial dedicado a la Revolución con una estampa sobre la “sublevación de los campesinos franceses” que en este caso venía a ilustrar una colaboración escrita de Ramón de Cala sobre las revueltas agrarias francesas de 1789.

Apenas hay otras referencias históricas exteriores. En el núm. 14 es reproducido en grabado el cuadro de Gisbert “Los puritanos” donde se “representa el solemne momento de su arribo a las playas de la libre América”, única concesión, junto al retrato de Lincoln, al mito norteamericano, tan vivo entre los demócratas españoles de la época. Hay también dos escenas de esclavitud, no muy duras, así como la representación de un ingenio, acordes con

la adhesión republicana al abolicionismo. En cuanto a la historia de España, sólo en la etapa final de *LIRF* comienza a ser recuperada la tradición de defensa de la libertad. No es casual que esta vuelta al pasado, entendido desde la perspectiva liberal, coincida con el levantamiento carlista. En el núm. 13, de 24 de abril de 1872, Rodríguez Solís se exaltaba al evocar Villalar, ante el “recuerdo sagrado de nuestras patrias libertades”. “Sirva este tristísimo acontecimiento — concluía — de ejemplo y enseñanza, y aprenda el pueblo castellano que ciertas faltas se pagan con sangre y con años enteros de esclavitud, de absolutismo y de tiranía”. El grabado central reproduce el conocido cuadro de Gisbert sobre la ejecución de los jefes comuneros, el 21 de abril de 1521. Poco después, el 2 de mayo de 1872, un número conmemorativo presentaba el obelisco del 2 de mayo en Madrid y además reproducía en grabado el cuadro de Sanz “El grito de la independencia”. A modo de contrapunto, en el siguiente número, otros dos grabados presentaban imágenes de la guerra del Norte (prisioneros carlistas y un combate con la facción). El 2 de agosto, el grabado corresponde al cuadro de Casado sobre el juramento de las Cortes de Cádiz y, la semana siguiente, a otra ceremonia aun más sorprendente, dada la oposición tradicional de *LIRF* a la monarquía democrática : el juramento de Fernando IV de Castilla en las Cortes de Valladolid, según el cuadro de Gisbert. El comentario explicaba que el episodio ponía de manifiesto el peso de la autoridad popular, “el elemento democrático representado por las Cortes”. Era un giro notable, si pensamos en los primeños meses de vida de la revista, la única evocación histórica correspondía a la imagen del despotismo religioso por medio de una escena de la Inquisición.

A pesar de la declarada preferencia de Rodríguez Solís por la emancipación del cuarto estado, las imágenes costumbristas se imponen decididamente sobre aquellas que corresponden a escenas de vida de las clases populares o a las actividades de trabajo. Por supuesto, silencio absoluto sobre la Internacional. Sólo se registran dos grabados con “las clases trabajadoras” en calidad de protagonistas. El 16 de marzo de 1872, y bajo la rúbrica de “Actualidades”, el grabado reproduce la escuela para obreros “La Fraternidad”, fundada por Diego María de Quesada, y el 8 de abril, en tonos muy fríos, el taller de la fábrica de bujías “La Estrella de Madrid”. El 13 de abril, y como “actualidad”, es recogido el incendio de una iglesia en Madrid. Pero la mayor dureza corresponde, en cuanto a las representaciones populares, a la que refleja el entierro de una niña en la capital.

Con el paso del tiempo, las imágenes revolucionarias van desvaneciéndose y la temática gira hacia un costumbrismo donde se suceden los tipos regionales estereotipados. En el núm. 11, de 17 de agosto de 1871, tropezamos ya con unos “tipos gallegos”, a los que suceden en el siguiente número dos grabados de valencianos, horchatero incluido. Tras el paréntesis de la escena de esclavitud, en el núm. 14 llegan los alcarreños, y en pos de ellos el pregonero aragonés (núm. 19), un baile festivo catalán (núm. 22), el vendedor de pescados de Málaga (núm. 24), etcétera. Cuando estalle la guerra carlista, tendremos sardineras y aldeanos vascos. Significativamente, el costumbrismo no acompaña, sino que sustituye a la representación política. En cambio, resulta complementario el goteo de ilustraciones artísticas, dentro de la tradición del periodismo ilustrado decimonónico, sin motivación ideológica alguna. Podemos contemplar un patio del Alcázar de Sevilla, sepulcros de la

catedral de Avila o una puerta de la catedral de León. En la misma línea se sitúan las vistas de localidades españolas o las escenas del extranjero, más o menos exóticas.

En el artículo de presentación del semanario, Roberto Robert explicaba cómo la Ilustración fue el punto de llegada de una evolución de la humanidad en el cual, por un lado, ésta se liberaba de las supersticiones y del despotismo, y por otro conseguía marginar a la ignorancia. Para alcanzar esas metas, el proceso tenía que implicar a “la parte más numerosa de la sociedad”, introduciéndola al conocimiento del arte, de la historia, de las cuestiones sociales, y asentando su juicio sobre la adhesión a la justicia y el rechazo del error y de la violencia. Con una evidente inclinación pedagógica, la propaganda republicana debía inyectar en las masas populares una cosmovisión racionalista en todos sus aspectos.

En esta tarea, convergente con la de las enciclopedias y anuarios republicanos, *LIRF* cuenta inicialmente con la colaboración de los notables de su campo político, pero esta presencia es fugaz, escasamente original y sólo versa sobre temas secundarios. Así encontramos en el primer número a Castelar, disertando sobre el tema tópico de la inmoralidad de las monarquías absolutas ; le sigue Pi, sobre el ejército, con una crítica de su papel como inútil guardia pretoriana del régimen y advirtiendo de paso que “las ideas, en los países bien constituidos, no necesitan de la rebelión para imponerse”. Garrido está presente con un largo escrito, troceado a lo largo de cinco números, del 4 al 9, sobre el no menos tópico argumento de la cooperación. Más tarde se reproducirá algún fragmento suyo de *La España del siglo XIX*. En el núm. 5, José María Orense escribe acerca de cuestiones de hacienda, de orientación librecambista y devolviendo a la actualidad reivindicaciones clásicas, tales como el fin de derechos de puertas y de las quintas. Sobre este tema, y sobre la necesidad de abolirlas, lo mismo que las matrículas de mar, interviene en el núm. 9 Estanislao Figueras. Pero más allá de aquí cesa la presencia de los colaboradores ilustres, y si da una excepción, en el caso de Pi, es porque habla de pintura. Son ausencias que acompañan al escaso debate sobre las cuestiones de organización del Estado que en esos momentos hubieran debido preocupar a los federales españoles.

Este vacío relativo se encuentra compensado por la exposición reiterada de los principios filosófico-sociales del republicanismo. Toda una serie de colaboradores de segunda fila atiende a este menester. Abre el fuego en el primer número Roque Barcia con “Un texto servil”, donde ensalza las virtudes de la pedagogía republicana : enseñar al hombre el sentido unitario de la humanidad, el valor de la igualdad y el papel primordial que corresponde a la verdad y a la justicia. Diferentes artículos contarán la misma historia con las mismas o parecidas palabras. En los núms. 2 y 3, bajo el título “Las reformas y la revolución”, Adolfo Joarizti defiende el carácter histórico de las Constituciones, que a su parecer debieran adecuarse mediante reformas a las condiciones cambiantes ; la sucesión seriada de reformas tendría como precipitado a la revolución. La fórmula del presente para atender a estas exigencias racionales es, según intenta mostrar Francisco Córdova y López, en la serie “La salvación” del pueblo (cinco artículos, núms. 2 al 6), la República Democrática Federal. En la visión progresiva de la historia, la ley de la naturaleza humana ha de inspirar las leyes políticas, orientándolas a garantizar una libertad cuyo fundamento orgánico de libre y espontánea asociación, partiendo de los individuos hasta alcanzar el Estado cantonal. “Los

cantones — concluye —, libre y espontáneamente federados, como las provincias, por la fuerza de unas mismas costumbres, de un mismo dialecto, por la identidad de legislación, por la simpatía del clima y por la mancomunidad de intereses, forman lo que se llama la Federación Española (*LIRF*, 5, 16-VII-1871)

Una vez alcanzada esta meta doctrinal, todo son variantes sobre el mismo tema y no es extraño que las colaboraciones se diluyan en reflexiones de tipo general. “Es inútil, completamente inútil, intentar oponerse a la Revolución y el Progreso”, constata un colaborador asiduo, J. Roig i Minguet en su artículo “El siglo XIX” que abre el núm. 12 del semanario. Los lectores podían percibirse de esa proyección multiforme del progreso en mancha de aceite, al leer en el siguiente número las reflexiones del general Nouvilas, antes moderado, ahora federal, sobre la “Obediencia militar”.

La poesía de tipo filosófico-social o filosófico-político, se convierte en el vehículo más adecuado para cantar esa marcha progresiva de la humanidad que debe culminar con el establecimiento de las nuevas instituciones. Cada cuaderno de *LIRF* publica como mínimo una poesía, a veces de notable extensión. El vate más asiduo es José Alvarez Sierra, quien censura a los hombres del 68 (“Del sueño a la realidad”, núm. 7) no sin antes elogiar al progreso humano, simbolizado por “La locomotora”, en versos tan bienintencionados como pedestres :

La ruina del despotismo
es indudable, segura:
nada el naufragio conjura,
sucumbe en el cataclismo.
¿No veis al Progreso mismo
marchar sin interrupción ?
¿No veis su fiel expresión
que avanza por el carril
como un inmenso reptil
y penetra en la estación? (*LIRF*, 3, p. 39).

Sólo comparables a las estrofas que algún tiempo después consagra Francisco Flores y García, otro colaborador habitual, ensalzando esta vez a “La electricidad” :

El siglo marcha veloce
y su ilustración pregoná :
el arte ciñe corona,
el mundo se reconoce....
y ya el hombre no conoce
otra ley ni autoridad
que la suprema verdad
resultante de la ciencia...
cuando el alumbre evidencia
lo que es la electricidad (*LIRF*, I, 16, p. 250).

En el plano político, el triunfo revolucionario del pueblo frente al despotismo es la expresión de esa marcha inexorable, conforme explica el alcoyano Constantino Llombart en su “Dies irae” :

(...) ¡Pueblos, alzaos!
 ¡Que aquel que tenga corazón se apreste!
 ¡Que se arme todo aquel que brazos tenga !
 ¡Viejos, niños, mujeres, a la lucha!
 ¡Corred todos en pos de la venganza!
 ¡Atrás, tiranos! ¡Déspotas, del cielo
 hoy las iras caerán sobre vosotros! (...)
 plaza hoy del pueblo a la justicia, plaza ;
 plaza, por fin, ¡a la bandera roja!!
(LIRF, 21, p. 329).

El círculo se cierra con la invocación reiterada de los mártires cuya sangre ha regado ese camino de revolución. El prolífico Sierra, presente ya con dos producciones en el primer número, ofrece en él una “improvisación” “A los presos republicanos”, inaugurando un género conmemorativo que ha de tener numerosos continuadores. Sierra acaba el poema con una invocación : “Mártires, alzad la frente:/ que vuestro nombre inmortal/ pasará de gente en gente,/ y vivirá eternamente,/ mientras quede *un federal*” (*LIRF*, I, 10). “Disteis mártires ejemplo”, recuerda en el núm. 12 desde Valencia el ya conocido Llombart. Más calidad tiene el “¡Tributo de sangre!”, de Manuel Curros Enríquez (*LIRF*, II, 17, pp. 208-209).

En la cohorte de poetas, destaca el nombre de Nicolás Estévanez y no precisamente por la calidad de sus versos, muy entusiastas y ramplones, como los de sus aludidos correligionarios, sino por la atención que en un artículo titulado “Glorias cubanas”, dividido entre los núm. 20 y 22, evoca la obra poética de los escritores cubanos fusilados por España, Juan Clemente Zenea y “Plácido”. Aprovecha la ocasión para explicar el odio entre cubanos y españoles y protesta contra la represión ejercida por los segundos. “Algunos periódicos injurian a Zenea, llamándole traidor: no lo ha sido seguramente a *su patria*”, explica el exmilitar revolucionario (*LIRF*, I, 20, p.310). En sendas poesías, otros dos colaboradores a quienes venimos haciendo referencia, denunciarán respectivamente la represión sufrida por Cuba (Flores y García) y la esclavitud (Llombart).

La poesía social apenas despunta, salvo en las colaboraciones de Matilde Chernier (ejemplo, “La mendiga”, II, p. 27), autora también de una serie de “Cantares” de notable frescura. Chernier evoca la incorporación de la mujer a la lucha por la democracia, tema también presente en las colaboraciones de Carolina Pérez, escritora en prosa y militante federal, pronto fallecida. El ejemplo para la infeliz literata era la situación de la mujer en Norteamérica, donde es libre, trabaja, comercia y desempeña cargos públicos. “Convencéos, concluye, no conseguiréis hacer una humanidad libre mientras la mujer no sea libre también” (*LIRF*, II, 10, p. 105). Buen contraste con el tradicionalismo que rezuma en ensayo sobre “La mujer”, obra de cierto Remigio Vega, y que se publica el 3 de junio de 1872. Era la perspectiva de compañera que con viveza expuso Matilde Chernier en una letrilla publicada siete días más tarde : “Si la República/ no habrá quintas en España:/ ¿Y las niñas españolas /no se hacen republicanas?” (*LIRF*, II, 18, p. 229).

El paternalismo preside también la consideración del trabajador. Preocupados por el auge del apoliticismo internacionalista, los republicanos dedican buen número de páginas de *LIRF* a mostrar la conjugación de su ideario con el obrerismo. En el núm. 8 comienzan a

publicarse los fragmentos de la obra de Ignacio Sastre, “Derechos del obrero”, cuyas entregas se prolongan hasta el núm. 21, con algunas intermitencias. En una farragosa exposición, inspirada en la noción proudhoniana de justicia, y aderezada con numerosos datos históricos, Sastre intenta probar la insuficiencia de la huelga como solución para acabar recomendando la salida cooperativista en cuanto fórmula para conseguir el fin de la explotación (*LIRF*, II, núm. 21). En realidad, los intransigentes no tenían mucho que ofrecer, más allá de las alabanzas al papel de la instrucción de los trabajadores y lamentos por la incomprendición que los internacionales mostraban hacia apóstoles como Roque Barcia (A. Cortés, “La ingratitud de los pueblos”, *LIRF*, I, 15, p. 234). Eso sí, cuando sobreviene la ofensiva de los apologistas de la propiedad, *LIRF* sostiene una actitud de defensa frente a los intentos de prohibir la Internacional. “Nosotros, cada vez más convencidos del perfecto derecho de la Internacional — proclama Rodríguez Solís, el 13 de noviembre de 1871 — no dejaremos un solo instante de defenderla y de combatir a su lado y en su favor” (*LIRF*, I, 20, p. 319).

Análoga inseguridad muestra *LIRF* al valorar la Comuna de París, que por un momento debió parecer el modelo de insurrección popular para los intransigentes. Cuando ve la luz *LIRF*, el movimiento ha sido ya aplastado y queda como único recurso la exaltación de los revolucionarios, en tanto que se condena la represión. Es lo que muestra la reproducción de grabados y lo que todavía recoge, en el primer aniversario, la nota de 21 de marzo de 1872, donde se da cuenta del cartel favorable a la Comuna de los internacionales madrileños y se expresan la admiración y la adhesión hacia “aquel gran movimiento revolucionario” (*LIRF*, II, 9, p. 102). Pero explicar lo ocurrido resultaba más difícil. Los primeros comentarios, de junio-julio de 1871, insisten sobre todo en el carácter transitorio de la victoria de Versalles y en la barbarie cometida por sus tropas. El centro de la escena es ocupado por “las horribles cruelezas ejecutadas por los soldados de Versalles” (*LIRF*, I, 5, p. 77). En los núms. 7 y 8, Ramón de Cala, en sus “Cartas de París”, ofrece unos vivos reportajes de la represión y pone en tela de juicio el talante democrático de los vencedores. Meses más adelante, un republicano histórico, el turolense Victor Pruneda, expresará su entusiasmo hacia los comuneros y el rechazo contra los vencedores. Tomas de posición, sin explicar lo sucedido.

Más fácil era denunciar los obstáculos tradicionales. Al lado de la monarquía, el fanatismo religioso, un leitmotiv clásico en la literatura republicana española desde sus orígenes. En el núm. 2, Roque Barcia aborda la crítica de los conventos (en “La pintura de la galería” y, pronto, en ocho números consecutivos, del 16 al 23, ha de censurar lo que fue la Inquisición en la serie titulada “Auto de fe”. Es el Mal, al cual se debe contraponer el Bien de la Democracia :

Estúdiense los tiempos del absolutismo, y se hallará que las naciones tienen que destruirse y despedazarse (...) El orden del absolutismo se llama opresión ; se llama tormento ; se llama espanto ; se llama palo, cuerda y fuego : en fin, se llama auto de fe (*LIRF*, I, 22, p. 337).

En los primeros meses de *LIRF*, la historia sirve ante todo como espejo que muestra los horrores del despotismo, político y religioso. Resulta difícil encontrar otras imágenes, y

de la escasez de referentes positivos da idea que se busquen fuera, como en la serie “Oliverio Cromwell” de L. García del Real entre los núms, 22 y 25. Según advertíamos al mencionar los grabados, la insurrección carlista hace que *LIRF* vuelva los ojos hacia la tradición liberal. El artículo “Villalar” de Rodríguez Solís, el 24 de abril de 1872, es prueba de esa nueva mirada, apreciable asimismo en el extraordinario sobre el Dos de Mayo. Por la misma razón, tiene lugar una mayor aproximación a los temas vascos, abordados por Rodríguez Solís desde el punto de vista de que los fueros no deben ser abolidos, pero sí hay que combatir la fusión de fueros y carlismo. Tal es la orientación del artículo “Los fueros vascongados” (II, 19, 21-VI-1872), prolongado en los núms. 20 y 21), de “El carlismo murió” (II, 25, 2-VIII-1872 y del último llamamiento “Laurac bat” (II, 31, 16-IX-1872), debidos todos ellos a la pluma del director. Era una invitación a que los vascos abandonasen el carlismo y proclamaran cuatro cantones federales bajo el lema “Jaungoicua eta fueroac”. Quizás en esta atmósfera de captación se encuadra también durante los últimos meses el regreso de las firmas de Castelar y de Pi i Margall.

Por contraste con estas variaciones tácticas, la “Revista general”, redactada por Rodríguez Solís, se mueve dentro de planteamientos casi inmutables : subrayar la crisis de la política monárquica y mostrar la necesidad histórica del advenimiento de la República. A comienzos de 1872, el director de *LIRF* decide acentuar esa condena del régimen amadeísta, a través de una serie de artículos que coloca al frente del semanario : “El rey de los radicales”, (II, 7, 23-II-1872), “Los partidarios de la paz” (II, 8, 4-III-1872), “La situación” (II, 10, 28-III-1872). Paralelamente, la atención por la actualidad republicana aumenta, recogiéndose la crónica de la Asamblea Federal del teatro Buenavista. Pero todo ello está al servicio de la misma idea inicial : la monarquía democrática carece de sentido y toca al pueblo suprimirla, una vez “agotado el sufrimiento y la paciencia”. En la “Revista general” la violencia de la condena llega al extremo : “Jamás España sufrió tanta ignominia, tanta arbitrariedad y tanto escándalo” (*LIRF*, II, 10, p. 116).

No menos constante, por lo heterogénea, es la parte instructiva de *LIRF*. Temporalmente hay una sección de “Conocimientos útiles”, centrada en la vendimia, y el resto es una miscelánea donde los relatos de viajes se suman a las noticias de arte, los comentarios relativos a los grabados costumbristas y las reseñas de teatro, tema al cual Rodríguez Solís era muy aficionado. Las cuestiones de higiene popular son evocadas en una serie de artículos por J. López Ocaña, a partir del 17 de abril de 1872, bajo el título “Cuestiones científico-sociales”, que se prolonga hasta el 19 de julio del mismo año, con un alto grado de generalidad.

En la primavera y en el verano de 1872, el agotamiento de los temas centrales de la crítica política es quizás la causa de que tanto el director como algún colaborador aprovecharan los espacios libres para colocar sus producciones literarias. Entre el 15 y el 22 de junio de 1872, Rodríguez Solís inserta su “cuento fantástico” *Sor María del Amparo*, narración sobre los amores de una religiosa en la España de la guerra de Sucesión. Por su parte, Francisco Flores inicia el 5 de julio sus “Cuentos populares”, sobre los avatares de una virtuosa familia obrera. Eran ya para *LIRF* tiempos de decadencia, aun cuando Nicolás Salmerón se incorporase tardíamente a la nómina de colaboradores para insistir en el tema de

“La crisis permanente” (*LIRF*, II, 23, 19-VII-1872).

Hay indicios de que el buen éxito del semanario en sus primeros pasos no se mantuvo. Desde fines de 1871 se suceden los anuncios de cambios o supuestas mejoras en la publicación, que luego no llegan a consolidarse. El 28 de noviembre de 1871, *LIRF* advierte a los lectores acerca de una supuesta mejora, consistente en favorecer el “lucimiento” de los grabados, publicándoles aparte desde el nuevo año, “en una hoja de papel fino”, reservando las 16 páginas exclusivamente para lectura sin cambiar el precio. No era exactamente lo que iba a suceder, según describe el artículo “Reformas para el año 1872”, publicado en el último número de 1871 :

A pesar de los inmensos sacrificios que ha costado a esta empresa el primer año de la publicación por causa del módico precio que fijamos en las condiciones de suscripción, aun aspiramos hoy a mejorar su parte material y literaria, si el partido republicano nos presta como hasta aquí su franca, leal y decidida ayuda.

(...) Como en el cuerpo del periódico no daremos grabados, éste solo contendrá ocho páginas, enteramente iguales a las de hoy; ocho además destinadas a obras de instrucción y recreo, y una hoja de papel de láminas dedicada a los grabados.

De este modo habremos conseguido lo que nos proponíamos, y es dar a nuestros suscriptores por el ínfimo precio de un real, periódico, biblioteca y grabados.

De hecho, la reforma reducía de 16 a 8 páginas la extensión del periódico, reservando las otras ocho para las entregas de “la popular y encantadora obra *París en América*, del eminente publicista Eduardo Laboulaye”, mientras que los tres grabados por número se convertían en una sola lámina. Por si esto no fuera suficiente, el primer número de 1872 advertía que “con objeto de satisfacer los deseos manifestados por la mayoría de nuestros suscriptores”, el número siguiente había de costar dos reales, no uno, al venir acompañado por *La Commune de París*.

Fueron cambios efímeros. En el quinto número del año, el 8 de febrero de 1872, volvía la paginación habitual con los grabados intercalados en el texto. La noticia explicaba que la reforma anterior “fue debida a las fuertes instancias y manifiestos deseos de varios suscriptores”, pero que lisa y llanamente no había funcionado. Esta vez “la inmensa mayoría de nuestros correspondentes y suscriptores” avisaban del fracaso. Para alentar las expectativas de la clientela, los editores anuncian “dos magníficos retratos” de republicanos catalanes, una alegoría “y otros varios”. El anuncio se cerraba con la invitación a adquirir otra publicación de la misma empresa, la *Miscelánea popular*, almanaque para 1872, destacando el éxito supuestamente alcanzado por la misma.

A partir de mayo de 1872, la extensión del número quedó reducida a 14 páginas. Y al terminar el mismo mes, el administrador José Castro y Cerbó anunciaba una nueva reforma, consistente esta vez en publicar dos ediciones, una económica, que mantendría el precio de un real por cuaderno, y otra de lujo, en papel satinado, con el mismo contenido, a dos reales (es decir, 20 reales por la suscripción a diez cuadernos). Claramente, se trataba de mejorar la recaudación por el mismo producto, a pesar de las referencias publicitarias al “gran favor que el público nos ha dispensado”, anunciándose mejoras notables “así en los grabados como en el texto”.

Nuevo ensayo, nuevo fracaso. El 12 de julio, la empresa hacía más que un anuncio, un llamamiento desesperado a los suscriptores recordando de entrada que su objetivo no era el lucro, sino “la propagación de los principios que constituyen el credo republicano”. Hacía público a continuación el malestar suscitado por la última reforma que “parece haber herido la exquisita susceptibilidad de algunos correligionarios, que creían observar en ella alguna desigualdad”. A pesar de ello, *LIRF* mantenía la reforma, anunciando como señuelo que a partir de agosto se regalaría a los suscriptores “un elegante tomo”, el libro “debido a la pluma del conocido escritor francés Julio Barni, y que lleva por título *Manual del republicano*”. La mala situación se revelaba en las expresiones finales, concernientes a la esperanza de que “nuestros suscriptores” respondieran al valor de lo ofrecido “logrando así que no llegue nunca a faltarnos su apoyo”. En números sucesivos se repetía el comunicado, pasando a cabecera el anuncio del regalo trimestral de “un elegante tomo de una obra de reconocida importancia y utilidad”, desapareciendo desde el 19 de julio la mención a la edición de lujo, en el precio. El núm. 30, fechado el 11 de septiembre de 1872, incumplió la periodicidad semanal, mientras que en el número precedente, el 30 de agosto, una minúscula nota anunciaba que “brevemente” se cumpliría el compromiso del regalo. El último número que hemos visto de *LIRF*, es el 31, de 16 de septiembre de 1872. En sus *Memorias*, Rodríguez Solís nos cuenta las razones económicas del fin de *LIRF*:

Sobrada ampliación de negocios y falta de previsión en los cálculos, produjeron al año la suspensión de la revista y la ruina de la Casa Editorial (*op. cit.*, p. 79).

Epílogo : *La Ilustración Popular* (1873)

Al proclamarse en febrero de 1873 la Primera República, Rodríguez Solís cree llegado el momento de relanzar su empresa. Con fecha 16 de marzo de 1873 ve la luz *La Ilustración Popular*, de extensión más reducida que su predecesora - solamente ocho páginas, siempre en folio y a doble columna —, con dos grabados propiamente dichos - un retrato del presidente Figueras más una escena histórica —, y una clara continuidad ideológica y formal, alterada únicamente por el peso mayor que adquiere la actualidad, ya que la “Revista general” pasa a situarse al frente de la publicación. La continuidad se ve asimismo subrayada por la inclusión de un primer fragmento del *Manual del republicano*, traducido del francés, la oferta que tantas veces hiciera en vano *LIRF* en sus últimas entregas.

La vida de *La Ilustración Popular* (en adelante *LIP*) fue mucho más precaria incluso que la de *LIRF*. Bajo la dirección de Rodríguez Solís se publican solamente seis números, que nunca logran mantener una periodicidad semanal o decenal. Salen dos en marzo de 1873, tres en abril, sin día de publicación, y uno en mayo. En este último, una advertencia de la empresa hacía constar :

La importante reforma llevada a cabo en este semanario (sic), como verán los suscriptores por el presente número, ha hecho que se suspenda por unos días, falta que no se repetirá en lo sucesivo, y que esperamos nos será dispensada.

De hecho, por el precio de un real en España en la recepción del número — una prueba más de continuidad respecto de *LIRF* — se entregaban catorce páginas, con tres grabados.

Pero el núm. 7, dos meses más tarde, en julio de 1873, informa acerca de un cambio en la empresa y en la dirección, que pasa a manos de Joaquín Ardila. Los aspectos formales y económicos de la publicación se mantenían. También en julio, salió otro número, el 8, y en agosto dos más, con 16 páginas y tres grabados. Después la revista debió desaparecer.

El cambio de director tuvo un claro significado político. Rodríguez Solís era un intransigente a ultranza, aun cuando en el futuro diga no compartir las posiciones de su maestro Barcia que se une a los cantonales de Cartagena. No por desacuerdo con el principio del levantamiento cantonal, en busca de la autenticidad republicana, sino por insistir en la insurrección una vez que el triunfo inmediato era imposible (vease su *Historia del Partido Republicano español*, II, p. 735). En cambio, la llegada a la dirección de Ardilia supone una condena inequívoca del insurreccionalismo.

Ante la recién proclamada República, la toma de posición de Rodríguez Solís había sido de abierto apoyo, pero inmediatamente esa declaración supuestamente hecha “con verdadero entusiasmo” fue seguida por una reafirmación de principios que colocaba la pureza doctrinal por encima de cualquier otra circunstancia :

Somos republicanos democráticos federales. Venimos del campo de la revolución y vamos al triunfo y planteamiento de la República democrática federal en toda su pureza. Aspiramos a la completa emancipación del cuarto estado, y trabajamos sin descanso por la extinción de la *ignorancia* y de la *miseria*.

En política, queremos la *federación política* o descentralización.

En economía, la *federación agrícola-industrial*.

Y como corolario de las dos anteriores, la *federación siempre progresiva*.

En la misma línea, con un marcado sesgo pedagógico, se sitúa el nuevo dibujo de cabecera. En el centro, una matrona instruye a un niño, mientras a cada lado se desarrollan otras dos escenas simétricas, convergentes con la principal : un republicano educando al pueblo y un maestro con sus pequeños alumnos, en ambos casos con chimeneas fabriles de fondo.

En el orden práctico, *LIP* proclamaba la exigencia de unión de todos los republicanos, moderados e intransigentes, con el objetivo común de defender unidos a la República. Pero las reticencias surgían de inmediato. No era ésta “por desdicha” “la República a que aspiramos”. De modo que no ha de extrañar que muy pronto el tono derive hacia la crítica. En el segundo número, el elogio inicial que en la “Revista general” se hacía de la abolición de la esclavitud es seguido por la admonición de que la República debe ocuparse de las “clases obreras”, nada beneficiadas al parecer por el cambio de régimen del mes anterior. También consignaba Rodríguez Solís una denuncia en el sentido de que “los más antiguos y probados republicanos” estaban siendo olvidados en la asignación de puestos. En el tercer cuaderno, y siempre desde la perspectiva del “republicano antiguo”, la actitud de condena se generaliza ante “la situación del país (que) es extremadamente grave” y la tolerancia mostrada por las nuevas autoridades respecto de los antiguos monárquicos. La enmienda a la totalidad reflejaba el contenido de impaciencia que en la Federal aquejará al republicanismo intransigente :

Una de dos , o el gobierno, tomando en cuenta la situación, abre todas las fuentes del trabajo, y da colocación a los obreros que hoy se mueren de hambre ; o destruye toda esta armazón monárquica, sobre que se asienta la república ; o se muestra decidido y enérgico en las elecciones (...) ; o combate fuerte y resueltamente la sublevación carlistas armando al pueblo, o la República está perdida sin remedio.

La vehemencia crítica se calmó en los tres últimos números de la dirección Rodríguez Solís, volcándose las censuras sobre radicales y carlista. Y el giro se consuma en los dos meses de dirección de Ardila, tomando una decidida postura frente a la sublevación cantonal, y apostando ante todo por la consolidación del nuevo régimen. La “Revista general”, escrita por el mismo Ardila, pasa a un lugar más discreto dentro de la publicación. En ella el alzamiento de Cartagena era presentado como un fracaso, por precipitación — “una mal dirigida aspiración del pueblo” —, que olvidó la existencia de cauces legales para alcanzar el mismo fin. Ardila no por eso negaba utilidad al republicanismo intransigente, siempre que se moviese dentro de la legalidad. El gran peligro procedía del avance militar del carlismo. La última crónica estaba redactada bajo el signo de la desolación :

La discusión del proyecto constitucional, se ha suspendido ; se piensa en suspender las sesiones, ahora que termina el verano, y también se proyecta la suspensión de garantías constitucionales; de modo que si ésto sigue, nos vamos a quedar absolutamente suspensos (*LIP*, 10, p. 15).

Possiblemente, el sentido continuista de *LIP* encubre el desconcierto del pensamiento republicano, una vez logrado el cambio de régimen. En *LIP*, los tres grabados por número (en principio, dos) corresponden a dos retratos de prohombres de la democracia española y al inevitable tipo regional, dentro del costumbrismo más tópico. Es quizás significativo que, para evitar temas resbaladizos, no exista ningún otro tipo de cuadro de actualidad. El presente es demasiado complejo, el futuro es el vacío, y apenas quedan los residuos simbólicos que encarnan las personalidades revolucionarias. El papel del pueblo se reduce a la condición de figura en el telón de fondo de la política en constante crisis.

Dentro de la misma línea, las reacciones de *LIP* se caracterizan por la inercia. Un número tras otro se suceden los fragmentos de las estampas romanas de Emilio Castelar, que a veces, con Ardila, encabeza el cuaderno. Los retratos republicanos nos muestran a Figueras en el primer número, por su calidad de recién designado presidente del poder ejecutivo, a personajes indiscutibles, no polémicos, como Fernando Garrido (cuya breve biografía acompaña al grabado), Nicolás Estébanez, el general Nouvilas, y otras figuras de relieve, como el cantonal Roque Barcia, sobre cuya significación en el momento nada se aporta. No hay imágenes de la guerra carlista, ni de la proclamación de la propia República, ni de su vida parlamentaria o electoral. Tampoco hay escenas sociales. Es como si la propaganda republicana tuviese miedo de contemplar su propia realidad. Obviamente, también reina la oscuridad sobre la insurrección cantonal.

Dentro de este cuadro de desconcierto político, pasa a primer plano la literatura comprometida con el ideario republicano. Un número tras otro, se suceden fragmentos de los *Cuentos populares* de Francisco Flores y García, y, dentro de una sección titulada

“Actualidades”, otros fragmentos, de *La esposa de un federal*, de Matilde Cherner. Son relatos en los que se mezcla la carga sentimental con una propuesta de heroísmo político, o político-militar, ligado al activismo republicano. En el núm. 8 aparece la firma de José Nakens, con un romance en elogio de los voluntarios en la lucha anticalista y con un ensayo antirreligioso, “Reliquias y talismanes”. El costumbrismo que preside los grabados encuentra su apoyo en las superficiales descripciones, cargadas de folklorismo, de las distintas regiones españolas. Los temas de impacto escasean, siendo una excepción el ensayo de Nicolás de Azcárate sobre la esclavitud en Cuba (“Escenas de la esclavitud”, núm. 6, pp. 7-9). De hecho puede decirse que la mirada se vuelve hacia la mitificación del pasado — las biografías de republicanos, complemento de los grabados, las efemérides —, por no encarar la realidad. Ni siquiera en el plano doctrinal *LIP* va más allá de la reproducción fragmentada del *Manual del republicano*, de Barni. Las declaraciones de obrerismo no se traducen en análisis concretos.

Enfrentada con dificultades crecientes, y ante la escisión de su base política, la propaganda republicana refleja a través de las *Ilustraciones* su propio agotamiento ideológico.



SUMARIO.

TEXTO.—El siglo XIX, por J. Ruiz y Minguez.—Derechos del obrero, por I. Sastre.—Glorias portuguesas, por Elias Leon Bernal—Giuseppe Mazzini, por Jose Cesario Moret.—Bibliografía, por Llave.—A la memoria de los mártires de la libertad, por Constantino Leompert.—Los visos, por Narciso de Jonn.—Feria de Valencia.—Canción del trabajador, escrita y dedicada á mis amigos de la clase obrera de Ercávica.—La comidura republicana (novela).—Revista general, por E. Rodriguez Solís.

GRABADOS.—Giuseppe Mazzini.—Pabellón de la diputación provincial de Valencia.—Parja de niños vestidos á la antigua valenciana.—Cerero de raza solana.—Tipos valencianos: el horchatero.

EL SIGLO XIX.

Nuestro siglo, el siglo XIX, es siglo de revolución, siglo de progreso.

Su carácter y sus tendencias lo están diciendo de una manera tan clara que no da lugar á dudas. ¡Hay quien no lo comprenda! ¡Hay quien no quiera comprenderlo! ¡Hay quien quiera negarlo!

Yo así lo presumo; yo así lo creo.

Presumo y creo que hay hombres que se ciegan, que se niegan á ellos mismos; que pretenden negar lo que todos vemos, lo que sabemos todos, lo que no puede negarse.

Que el siglo XIX es de progreso, ¿quién lo duda? ¡Duda alguno de que es progreso y revolución nuestro siglo? ¡Hay quien lo dude!

No puedo creerlo: sería preciso dudar de todo si de esto se dudara. Cuando vemos surcar los mares por ve-

loces naves que, acortando más y más las distancias, ponen en contacto los más separados países; cuando al impulso del vapor vemos cruzar montes y valles por la ardiente locomotora; cuando la piqueta del trabajo vence los obstáculos que al hombre se oponen para llenar cumplidamente sus fines; cuando las ciencias van anunciando una por una las leyes que al universo rigen; cuando el hombre se apodera de los secretos de la naturaleza y se libra de las causas que pueden perjudicarle; cuando vemos trasmisida la palabra con la velocidad del rayo, y vemos al rayo sujeto á la voluntad del hombre, ¿se puede negar, se puede dudar de que nuestro siglo es de progreso?

Y cuando los pueblos sienten lo que siente el pueblo de nuestro siglo; cuando el espíritu de los siglos y las aspiraciones de los pueblos son las mismas, el progreso se realiza de una manera rápida y majestuosa, y la revolución, que, ya latente, ya visible, es la encargada de realizarlo, se manifiesta prepotente, y no hay dique que la detenga en su camino, ni valla posible para obstruirle el paso.

Es inútil, completamente inútil, intentar sofocar el espíritu de los siglos.

Es inútil, completamente inútil, intentar oponerse á la Revolución y al Progreso.

¡No veis caer al impulso de esta misma revolución, de este mismo progreso, las antiguas instituciones, basadas en la injusticia y cimentadas en la ignorancia de los pueblos?

Marta Bizcarrondo

LA ILUSTRACIÓN CATÓLICA : LOS INICIOS DEL NACIONALCATHOLICISMO

Cuando se hace cargo de *La Ilustración Católica*, en enero de 1879, Manuel Pérez Villamil, del que conocemos su calidad de auxiliar en las Escuelas Católicas de Madrid, define la exigencia de que el periodismo católico asuma las formas de comunicación características de sus adversarios. En primer término, las ilustraciones :

Los impíos se han aprovechado tanto de estos medios para propagar el mal, logrando con ello éxitos ruidosos que difícilmente hubieran conseguido de otro modo (*LIC*, 7.I.1879)

En el género, según Pérez Villamil, se conjugaban “la amena literatura” e “ilustraciones artísticas”. Por esto último entendía “grabados piadosos y edificantes” y por lo primero, llamado también literatura moderna, “la nacida y educada en los claustros de los monasterios antiguos”. Con este bagaje, se sumaba el catolicismo militante al carro de las *ilustraciones*.

Para entender el sentido de esta recuperación de caldos añejos dentro de los odres nuevos del periodismo ilustrado, hay que recurrir a lo que significan las empresas periodísticas impulsadas por Alejandro Pidal y Mon a partir de la caída de la Federal. El Sexenio aparecía entre los católicos ultramontanos como una especie de purgatorio, donde habían vivido todos los peligros de la revolución y del ateísmo militante, con la ventaja de haber podido apreciar gracias a ello las deficiencias de la propaganda católica y las necesidades que la nación sentía de un regreso a las creencias tradicionales. El obispo tomista Ceferino González fue en esa circunstancia el promotor de un regreso estricto a la escolástica, pero también de la urgencia de adecuar ese pensamiento tradicional a una sociedad moderna, justamente para combatir así mejor los males de la modernidad. Su discípulo Pidal y Mon funda, de acuerdo con esa enseñanza, en julio de 1874, *La España Católica*, insistiendo ante todo en el núcleo católico de la nacionalidad española, por encima de cualquier opción política transitoria. A medio plazo, ello conduciría a cortar amarras del carlismo, siempre que el régimen de la Restauración asumiese la tarea de devolver España a la ortodoxia católica :

Nuestro programa es el catolicismo ; pero el catolicismo no sólo como religión, sino como ciencia, como política, como literatura y como arte. El catolicismo en todo su esplendor y magnificencia. La revolución seculariza, nosotros informamos con el catolicismo todas las esferas (*LEC*, núm. 1, 6.VII.1874)

La perspectiva de publicaciones que incidiesen sobre el terreno cultural quedaba así diseñada, aun cuando siempre de acuerdo con una orientación claramente defensiva. El propio Ceferino González futuro arzobispo de Sevilla y Toledo, lo puntualizaba al disociar el objetivo primordial — “la defensa y propagación de la verdad católica” — de toda política de partido. Para el buen tomista, la política había sido en España el principal disolvente del catolicismo. Había que combatir la filosofía racionalista, en cuyo seno confluyan el idealismo, el materialismo, el panteísmo y el sensualismo. Y en general había que combatir la “universal ateocracia que infiltrada por todos los poros del cuerpo social, paraliza sus movimientos hacia Dios y hacia su destino eterno”. Era un pensamiento donde catolicismo era ante todo afirmación frente a la modernidad. Desde ese ángulo sueña fray Ceferino con la fundación, a partir del diario *La España Católica*, de una revista católica, “nacida de su seno y en armonía con las exigencias y necesidades de nuestra patria”.

La línea de actuación esbozada en *La España Católica* — y continuada por una hilera de diarios, *La España*, *El Español* y *El Fenix*, — conducirá a través de la *Unión Católica* a un cierto compromiso con el liberalismo, siempre que el régimen constitucional escorase en el terreno religioso hacia la ortodoxia. Pero, en sentido inverso, la propia apertura hacia formas de difusión y temas propios de una modernidad satanizada tenía por consecuencia acentuar los aspectos retrógrados del catolicismo político y acabar fundiéndose con los planteamientos integristas.

Es lo que ocurre con *La Ilustración Católica*, publicación semanal fundada el 5 de agosto de 1877 en Madrid, cuya vida se prolongará al menos por dos décadas (los últimos números que hemos visto, en la Biblioteca Nacional de Madrid, son de 1899). Formalmente, sigue la corriente de otras *ilustraciones*. Quiere ser barata, costando real y medio el número, con suscripción para España de cuatro reales al mes (esto es, un real el número), diez reales el trimestre y dieciocho reales el semestre, incluso 34 un año. Cuenta con ocho páginas en folio a dos columnas, que ofrecen artículos doctrinales, dos grabados en un principio (luego esta parte gráfica se intensificará) y la “clásica revista de la semana” donde se presentan sucesos de actualidad. Da la impresión de algo que crece y de ello da cuenta la propia revista. En el número 13 se anuncian cuatro páginas y un grabado más que de costumbre. Al iniciarse 1878 se anuncia la pronta reimpresión de los siete primeros números. El único problema parecía surgir con la tendencia de los suscriptores a enviar sellos de correo o de guerra, que de nada servían a la administración, la cual solicitaba libranzas del giro mutuo o letras de fácil cobro. Para entonces, se había estabilizado la forma del semanario, supuestamente propiedad del impresor (quizás testaferro) José Amalio Muñoz. El grabado de la cabecera, obra de Barneto, presentaba en el frente la imagen de la basílica de San Pedro, con una fuente, y a los lados dos apóstoles (uno de ellos, el mismo San Pedro). En la parte inferior de la primera página, el retrato de una figura destacada del catolicismo, igual que en otras *ilustraciones*. En las páginas interiores, un grabado de arte religioso. Varios ensayos, precedidos por “la revista de la semana”, con la tendencia no menos tradicional a trocear las colaboraciones muy extensas, notas informativas de “Movimiento religioso”, “Miscelánea” y algún que otro anuncio.

¿Es *La Ilustración Católica* una publicación auténticamente ilustrada? Vocacionalmente, sí, ya que los “impíos” sacan buen partido de este tipo de medio de difusión. Pero encontrará serias dificultades para integrar ese mundo de la imagen que en principio pretende asumir, pero siempre rechazando la realidad social y política en que se basa. Enfrentada a la modernidad, a la monarquía de la Restauración, a los comportamientos dominantes en la vida cotidiana, *La Ilustración Católica* tiene que operar un constante repliegue hacia los símbolos de la vida religiosa, no demasiado rica en su momento histórico. Los dos grabados que comprende cada número repiten monótonamente la combinación de un retrato de personaje de la jerarquía católica y de una figura de historia sagrada, inicialmente, luego con insistencia cada vez mayor de un monumento católico. La galería de obispos es cortada a veces por los retratos de católicos ilustres — como los escritores Gabino Tejado y Francisco Navarro Villoslada —, y algún momento excepcional por figuras como Colón o el general Tottleben, destacado en la guerra rusoturca. Más tarde confesarán la ausencia de imágenes suficientes, culpando de ello a la revolución (“que no descansa” y “viene ejerciendo un verdadero monopolio en este terreno”, citando como ejemplos que al solicitar a un comisionista clichés de temas religiosos, les remitió ceremonias de mormones, y en alguna otra ocasión les enviaron caricaturas anticlericales de Ortega, cf. *LIC*, 7.I.1880). En todo caso destaca la devoción hacia Pío IX, cuyo retrato se incluye antes de morir, yacente después de la muerte, en febrero de 1878, y en tirada aparte, en apoteosis, vendido a real y medio, al propio tiempo que se pone en venta el retrato de su sucesor León XIII a dos reales. El grabado interior es casi siempre de tema religioso, escorando hacia temas artísticos dentro de una notable variedad. Cuando les faltan estos originales, recurren a grabados eclécticos : así se repiten las vistas de Turquía, de las que debieron adquirir una serie. La vida social española está totalmente ausente y otro tanto sucede con la representación de los medios políticos.

La integración de nuestra revista en el mundo de las publicaciones católicas se concreta en la suscripción conjunta con *La España*, anunciada en el núm. 20 : el acuerdo de ambas empresas es anunciado en diciembre de 1877, costando el abono trimestral a ambas 30 rs. el trimestre y 60 rs. el semestre. Ello situaba *LIC* en la estela de Pidal y Mon. Pero luego las cosas cambiarían. En 1879 la conexión se establece con otros diarios, esta vez en forma de rebaja del 20 por 100 en la suscripción con *La Fe* y *El Siglo Futuro*.

Incluso la primera etapa de vida de *LIC* se caracteriza por la inestabilidad en su dirección. En los tres primeros números el director no figura, pero es Abdón de Paz, autor asimismo de la colaboración literaria folletinesca “La hermosa Sor Fidencia”. En el núm. 4, de 26 de agosto de 1877, figura como director el presbítero Francisco Caminero, polemista contra el krausismo y luego bibliotecario de la Nacional. No hay que esperar mucho para que un mes más tarde quede relegado al papel de director religioso, asumiendo la dirección literaria una de las figuras del periodismo católico y carlista, Valentín Gómez, exdirector de *El Cuartel Real*. La salida de Gómez no debió ser nada pacífica, según la nota explicativa, ocupando por espacio de dos meses, en noviembre-diciembre de 1878 la dirección literaria Ceferino Suárez Bravo, veterano periodista que pronto abandona la tarea para dirigir *El Fenix*. Seguimos en la línea de Pidal y Mon. Pero a fines de 1878 muere el propietario,

real o supuesto, y con el traslado de Suárez pasa a la dirección Manuel Pérez Villamil, profesor de lenguas vivas en los Estudios Católicos y hombre muy preocupado por la utilización del arte como instrumento ideológico. Sus ocho años al frente de *LIC* marcarán el carácter de la publicación. Pérez Villamil era persona mucho más próxima a Nocedal, que había prolongado uno de sus trabajos y, a pesar de su pretensión de equidistancia, la revista se colocará en la órbita de la mentalidad integrista.

Desde un primer momento, *LIC* tiene serias dificultades para aproximarse a la realidad social y política de la España de su tiempo. A partir del núm. 7 se publica la clásica sección de crónica de actualidad, la “Revista de la semana”, redactada por el propio director literario Valentín Gómez. Los diferentes temas le permiten trazar un panorama de radical pesimismo. “No es fácil quitar el tinte fúnebre a esta revista”, confiesa el excruzado en la primera de sus crónicas. Y desde luego él no lo hace. Con su pluma, la “revista de la semana” toma un aire de necrología aplicada a distintos temas. Inicia su reseña con las “horribles inundaciones que han asolado campos y pueblos enteros en las provincias de Guadalajara y Zaragoza”. Los elementos, glosa Gómez, son instrumentos de la justicia de Dios. Este, cuando quiere castigar a los humanos, rompe los diques y lanza los elementos para provocar el castigo de los humanos. Sigue evocando la muerte de personajes católicos y, con mal tino, dado que el pontífice fallecería pronto, augura que solo a Pío IX respecta la muerte. Menos mal que el otoño es agradable, pero el solo pensamiento de que los madrileños se divierten en el drama o en la zarzuela, le sugiere un último comentario macabro :

¡Quién sabe si tendremos que decir que entre las desolaciones, las ruinas y las muertes, hay que contar la muerte, la ruina y la desolación del arte! (*LIC*, 7, 16.IX.1877).

Así termina la primera “revista” escrita por Valentín Gómez. “En realidad, la muerte de un hombre no es nada”, se abre la segunda, comentando la muerte de Thiers. Siguen esta vez lamentos por el secarral madrileño y por las corridas de toros. La tercera entrega se dedica a la glosa de un parricidio social, la expulsión de los frailes. “O el fraile o el socialista”, concluye. La cuarta “revista” asocia los males del viaje en tren con el destino penoso del “homo viator”. Toda la filosofía social de Valentín Gómez puede quedar resumida en esta asociación de males :

Convengamos en que esto no es vivir, como no es viajar meterse en el tren de un camino de hierro.

Su verdadero nombre no es viaje : es traslación (...) Se llevan los minutos contados, y el terrible pito nos advierte que es preciso seguir la marcha arrastrados por el monstruo de aliento de fuego y de cabellera de humo.

Tal es nuestra vida. Ya no viajamos contemplando los deliciosos paisajes del camino.

¡Ay! Nuestra vida es una traslación de la cuna al sepulcro. No hay modo de reposar un instante. Oímos también, no sé si dentro o si fuera de nosotros, un pito terrible que nos obliga a abandonarlo todo para confundirnos en este inmenso torbellino que nos arrastra hacia adelante y al fin nos arroja de bruscas contra el mármol helado que pone término fatal a nuestra carrera (*LIC*, 10, 7.X.1877).

No estamos, pues, ante una crónica periodística, sino ante la construcción semanal de un muro de lamentaciones que tiende a recordar machaconamente a los lectores hasta qué punto la desgracia preside su vida en un mundo impío. Como es lógico, la apoteosis se alcanza en la “revista de la semana” correspondiente al día de difuntos. “Diríase que la naturaleza entera nos habla de la muerte”, concluye (*LIC*, 14, 4-XI.1877). Para añadir a modo de colofón : “¡De qué no es capaz el hombre abandonado a la perversidad de sus instintos!” (*LIC*, 17, 25.XI.1877).

Aun cuando hay muertes y muertes, la Muerte con mayúscula sigue presidiéndolo todo. Al fallecer Pío IX, es la imagen del pontífice en su lecho fúnebre lo que *LIC* ofrece en primera página. Fue, en palabras de los editores, un “solemne y commovedor espectáculo” (*LIC*, 29, 17.II.1878). El Papa despojado por las sectas, que hizo de la Iglesia, según V. Gómez, “una legión sagrada dispuesta a combatir hasta la muerte por la fe de Jesucristo”, triunfó también en el acto de su muerte. “Su vida fue la de un mártir, su muerte la de un Santo” (“Pío IX, el Grande”, en núm. 29, cit.). Por si esto fuera poco el número 31 está presidido por un grabado que muestra la “Exposición del cadáver de Pío IX”.

Ahora bien, la condena de la vida real del hombre, fundada en esa visión antropológica pesimista, adquiere un valor emblemático al abordar cualquier tema que sugiera modernidad. Lo vimos en la descalificación del ferrocarril por parte de Valentín Gómez. El género poético, incluido habitualmente en *LIC* con una producción por número, constituye un vehículo adecuado para esta clase de desahogos. Uno de los más destacados escritores neos, Gabino Tejado, “el Gabino por antonomasia” o “el más neo de todos los Gabinos”, del *palique* de Clarín, escribe así en el núm. 10 una poesía que permite ilustrar esa actitud, “Historia y caracteres de la civilización moderna” (sic). Gabino Tejado presenta a Luzbel, el cual a su vez se regocija ante el espectáculo de la muerte de Cristo y proclama su voluntad de adueñarse de la humanidad. Con la Resurrección, Jesús le devuelve a “lo profundo”. Pero, al parecer, Luzbel es por lo menos “persona” de palabra y volvió a cumplir su promesa, utilizando la electricidad—“sobre alambre eléctrico montado”—, urdiendo conspiraciones en todo el mundo :

Y luego, de hombre libre disfrazado,
va proclamando a reyes y naciones :
¿Qué cielo ni qué Dios ? — Dios es la panza.

No es extraño que Gabino Tejado optase a un puesto en la Academia de la Lengua, apoyándose en su notable calidad literaria. Pero lo que aquí nos interesa es la reproducción del planteamiento apocalíptico, heredado de Donoso Cortés, para suscitar un rechazo tajante de todo lo que integra “la civilización moderna” (la electricidad, la internacionalización de las comunicaciones, la libertad política, la aspiración al bienestar llamada despectivamente “la panza”). Tejado insistirá además en su deuda respecto al “grande hombre”, Donoso, a quien conoció, por “su agudeza para descubrir el error y la mentira en las más elevadas regiones de la especulación” (*LIC*, 12, 21.X.1877). No es el único heraldo del triunfo de la Religión sobre la Modernidad. Más bien estamos ante uno de los leitmotivs de la publicación. Los ejemplos se multiplican. En el núm. 18, el sevillano J. S. de Urbina proclama “la fe es la

Luz". Nos cuenta su recorrido por el mundo — "cruzando por la tierra, errante peregrino" —, donde descubre "la impura bacanal" de París, las "salvajes hordas" en Londres, y el falso relumbrón del arte y de la ciencia, "palenques del ateo". Hay, pues, que evitar su triunfo en España, recuperando la fe. El núm.37, bajo el título "Sobre lectura de revistas y periódicos", reproduce una espléndida pastoral del "ilustre dominico" y obispo de Córdoba, el neotomista fray Zeferino González, que resume muy bien el denominador común de intransigencia que caracteriza a las diverzas corrientes católicas del momento. Es un toque de atención contra todos los peligros que acechan a los lectores católicos y un recuerdo de su responsabilidad incurriendo en graves pecados. Citaremos algunas de sus advertencias más significativas. Primero contra

... aquellas publicaciones periódicas que pretenden hermanar la pura doctrina católica con el liberalismo pagano y secularizador, rechazado y condenado en el *Syllabus*

y a continuación contra los católicos que, esgrimiendo razones de tipo científico, leían revistas impregnadas de racionalismo. Eran alegatos *ad excusandas excusationes in peccatis*.

Más contundente era aun otra pastoral recogida en el mismo artículo del obispo de Palencia. El buen prelado fijaba las señales por las que el lector católico podría detectar la presencia de contenido satánico en un periódico :

Para ayudaros a proceder con cautela, y hacer surgir en vuestro ánimo *dudas o sospechas saludables* sobre la pureza de doctrina de ciertos impresos, creemos oportuno indicaros algunas señales, que deban desde luego inspiraros desconfianza. (...)

Debéis sospechar de todo impreso o periódico que se caracterice a sí mismo llamándose *liberal*. Condenado el liberalismo por la Iglesia como contrario a los principios católicos, ese solo título parece una pública manifestación de rebeldía contra sus decisiones (...).

Aun sin declararse liberales, deben inspiraros desconfianza todos aquellos impresos en que con más o menos habilidad se aprueban, sostienen, o defienden en la práctica soluciones fundadas en el principio de esa secta ; con más motivo si se elogian en ellos, aunque no sea más que de paso, las llamadas conquistas del *progreso y civilización modernos*, y se quiere conciliarlas con el Catolicismo. (*LIC*, 37, 14.IV.1878).

La conciliación apuntada, entre civilización moderna y catolicismo, era casi lo más peligroso, según las advertencias efectuadas contra esa "raza de hombres", los conciliadores, por el Ilorado Papa Pío IX. Como mucho, podía unirse la idea de Dios con una fórmula matemática, según muestra la ocurrente poesía anónima reproducida en el núm. 7 de nuestra publicación :

¿Hay nada, vive Dios
bello como la fórmula algebraica
 $C = \pi R^2$? ("De omni re scibili", núm. cit.).

Al situarse de espaldas a la civilización moderna y a la propia realidad presente, *LIC*, tiene serias dificultades para encontrar el camino de la ilustración, más allá de las galerías de retratos de obispos y de escenas religiosas. El futuro director Manuel Pérez Villamil

encontrará una razón para insistir en las imágenes de arte cristiano antiguo, ruinas gloriosas que contrastan con la ruina efectiva del presente. Los textos escritos eran un obstáculo más fácil de superar. Las historias edificantes, las reflexiones de filosofía moral, los relatos inspirados en la historia sagrada, constituyan una reserva temática suficiente. A las lamentaciones por falta de grabados acompaña el anuncio de exceso de originales. Colaboran plumas destacadas del periodismo neo, como Gabino Tejado y Francisco Navarro Villoslada, recibiendo ambos la recompensa de sus retratos en primera página, acompañados de comentarios elogiosos. Están también A. J. Vildósola, Manuel Polo y Peyrolón, Ceferino Suárez Bravo, y otras figuras menores. Son con frecuencia colaboraciones extensas, que se trocean en números sucesivos. Esto ocurre con “El árbol de redención”, de Antonio Aparicio distribuido a lo largo de once números, sobre las peripecias de la Cruz de Cristo (núms. 15 a 33), o “Del matrimonio”, de A.J. Vildósola, en ocho números (del 11 al 18). “El oficio de escritor”, de Gabino Tajado se reparte en tres, del 18 al 20. “La novela”, de A. de Valbuena aparece en cuatro, del 25 al 28. El folletón por entregas inicial, “La hermosa San Fidencia” de Abdón de Paz, cubre los diez primeros números. Es la historia de una mujer católica que elige una vida de entrega a los heridos en cualquier guerra. Vendrá luego “Santa Natalia”, obra de un canónigo, en seis números, de 28 a 36. En once números, del 32 a 38, Gabino Tejado glosará “Las miradas de Jesús”. En nuestra revisión sistemática, acotada al primer tomo de *LIC*, cabe también observar un cierto cansancio, con la aparición de largos escritos de variada índole, desde una reseña histórica del periodismo español a cargo de Navarro Villoslada, las memorias de un héroe de la guerra de la Independencia o un estudio sobre antigüedades asirias, escrito por Caminero. Variedad que se refleja en algunas ilustraciones.

A *LIC* no le gusta la polémica. Un escritor tan crítico de la filosofía moderna como el citado Caminero se limita a lanzar en el primer número su anatema contra el “paganismo moderno” y a proclamar su exigencia de una renovación fundada en el tomismo. Como era de esperar, el enemigo es el krausismo español :

Ridículo sería e inocente pensar que el kraussismo (sic.) pudiera servir de solución a la gravísima crisis que atravesamos (...) Al racionalismo, al criticismo, al panteísmo que aquejan a los otros sistemas, añade su abstrusísima metafísica y ridícula terminología, al menos entre nosotros ; añade el fundir en sus adeptos una cómica satisfacción de sí mismos, un orgullo inocente que les hace mirar con desdén hombres y sistemas, y considerarse como sentados en la trípode de la Pitonisa de Delfos, desde donde dictan sus oráculos de absoluta sabiduría, sobre todo cuanto alcanzar puede la ciencia, y aun sobre lo que no puede alcanzar. Es más que un sistema filosófico, una secta (*LIC*, 1, 5.VIII.1877).

A Caminero no le gustan los krausistas. Pero este tipo de discurso polémico no se mantiene. Quizás *LIC* es pensada antes por sus editores como instrumento para confirmar los valores católicos más primarios, inculcar el desprecio a la vida de una sociedad mundializada y reivindicar la primacía del Papado. No en vano a los cantos y glosas sobre la muerte de Pío IX sigue la venta de una lámina o “gran cuadro fotográfico” con los retratos de los 263 pontífices, arrancando de San Pedro y hasta León XIII, al alto precio de 14 reales. Y como no, de León XIII.

Hay pocas noticias literarias, pero sin duda los escritores de novela preferidos son Navarro Villoslada, cuya *Amaya* será anunciada en su momento, y José María Pereda. Antonio de Valbuena se deshará en elogios hacia *El buey suelto*, por su lucha contra “los vicios sociales” y la defensa “de la religión patriótica y de la literatura patria” (*LIC*, 42, 19.V.1878). Desde cualquier ángulo, *LIC* promociona el mismo patrón ideológico. La condena del hombre que cede a su soberbia o a las tentaciones de la sociedad. La exigencia de una moralidad estricta, bajo control eclesiástico, basada en una familia, con la madre cristiana como fulcro. Dios por encima de todo. Y hacia el pasado, la reivindicación de las glorias que asocian España y Catolicismo. En el primer número, un grabado muestra la batalla de las Navas de Tolosa (pero por aquí no cabe ir muy lejos : está demasiado cerca el carlismo). Reyes evocados serán Carlos V y Felipe II. Llegado el tiempo de su edición, más adelante, *LIC* reproducirá la introducción de *Amaya*, asociando en lo imaginario la restauración católica de España con el espíritu de lucha que germina en tierras vasco-navarras. La única realidad aceptable es la del “movimiento religioso”, protagonizado por la Juventud Católica de Madrid, y con las peregrinaciones como principal forma de manifestación.

Con la gestión de Pérez Villamil se ponen en tela de juicio, ahora de modo sistemático, todos y cada uno de los elementos de modernidad que pudieran existir en la sociedad y en la política española. No hay excepción : todo cuanto sucede es signo de decadencia. Es una visión estrictamente inspirada en el agustinismo político :

Para contrarrestar el influjo deletéreo de la revolución impía, es preciso acudir a todos los terrenos, porque si bien la política inspirada en las enseñanzas de la Iglesia y la tradición, puede ser fecunda, este solo baluarte, por desgracia, no basta hoy a defender los muros asediados de la Ciudad de Dios.

Frente a ese presente indigno, no hay otro remedio que volver la vista al pasado, recuperando todos aquellos elementos de estabilidad, inspirada en el catolicismo, que la revolución ha ido desmantelando :

... reanimar el cadáver de nuestra buena literatura ; reedificar con el buril y la pluma los monumentos caídos ; recordar las costumbres olvidadas, las tradiciones perdidas y los hechos históricos desfigurados por la impiedad... (“A nuestros lectores”, *LIC*, núm. 46, 14.VI.1879).

Para realizar esa misión conviene demoler toda imagen positiva del presente. En la pluma de Pérez Villamil, las “revistas” semanales ven sucederse los temas que comprueban esa perspectiva de radical pesimismo. Los bailes son su obsesión. La proliferación de bailes públicos en Madrid le alarma al editorialista hasta el punto de llamar la atención de la autoridad, a la vista de ese “desarrollo funesto” que lleva al vicio a los jóvenes de ambos sexos (*LIC*, núm. 28, 28.I.1881). A su lado se sitúan, siempre en la senda del mal, los espectáculos públicos. Nada menos que registra veintidós en la capital. Y se pregunta : ¿no serían mejor otras tantas rogativas? Hasta las carreras de caballos suscitan su irritación, por desarrollar la afición al juego. Lo que está sobre el tapete, para nuestro autor, es un peligro de desespañolización que surge de las costumbres y hasta de las conmemoraciones. El pasado

siempre es bello y puro ; el presente, pecaminoso. Lo evoca al glosar las conmemoraciones centenarias — otras tantas “fiestas neopaganas” de Calderón y la próxima del descubrimiento de América :

La Edad Media vio unidos a todos los pueblos de Europa con el lazo de sentimientos celestiales, para rescatar el sepulcro de Cristo del poder de los infieles ; y la Edad Moderna, renegando de la fe de sus padres, quiere realizar esta unión con el lazo de sentimientos puramente humanos para descartar a Jesucristo de la sociedad y establecer el imperio absoluto de los intereses naturales (*LIC*, 46, 14.VI.1881)

La visión histórica no podía ser más simple. De un lado, la unidad cristiana medieval, que hizo posible las Cruzadas. De otro, el censurable humanismo de la Edad Moderna. Es la nostalgia de un orden cristiano inmutable, que reaparece al celebrar las posturas retrógradas del episcopado español, fiel a los dictados del tiempo :

¡Al cabo de catorce siglos, el episcopado español conserva la misma doctrina, la misma elocuencia, el mismo valor, el mismo patriotismo, mostrándose superior a las mudanzas de los tiempos, que todo lo destruyen y aniquilan! (*LIC*, núm. 20, 28.XI. 1881).

Por eso Pérez Villamil se recrea en los grabados de ruinas católicas, las cuales evocan la situación de un mundo de valores que es preciso rescatar tras las destrucciones de los modernos. Proyectado este esquema sobre España, pone de relieve el enorme riesgo de extranjerización, dado que precisamente el ser español se identifica con lo antiguo, y lo moderno llega desde el exterior para destruirlo. Sin saberlo, Pérez Villamil describe la trayectoria del futuro nacionalcatolicismo, al firmar con el anagrama “V. P. Nulema” el siguiente veredicto :

Dominados por el espíritu moderno, nacido en extranjeras tierras, los españoles van aprendiendo a desdeñar todo lo suyo, para enamorarse de todo lo extraño, emancipándose como el hijo pródigo del amoroso hogar doméstico para disipar su fortuna en el más ciego libertinaje (*LIC*, 40, 28.IV.1881).

La libertad es el despotismo. Y la corrupción. Pérez Villamil no olvida prolongar su planteamiento donosiano hasta los aledaños de la odiada realidad, para censurar el enriquecimiento de los servidores en los partidos políticos del régimen parlamentario. Los epígonos de Donoso Cortés, como el autor que nos ocupa, lo tienen todo claro. Sólo la autoridad ha de prevalecer, siendo emanación de Dios, frente a las amenazas de la demagogia moderna que a su vez es hija del demonio (*LIC*, 1, 7.VII.1881).

En la gran polémica de los católicos en 1881-82, *La Ilustración Católica* trata de mantener la equidistancia. Pérez Villamil es hombre próximo a Nocedal y apoya por eso la peregrinación de los integristas a Roma, del mismo modo que su publicación apoyara en sus primeros pasos la peregrinación a Alba de Tormes, para homenajear a Santa Teresa. Por eso elogia a la peregrinación a Roma organizada de *El Siglo Futuro* (*LIC*, 14.I.1882). Pero muy pronto pone de relieve un criterio de neutralidad, seguido de la declaración de obediencia al arzobispo de Toledo. Meses antes, en septiembre de 1881 — en “Revista” firmada con el anagrama Nulema — había expresado Pérez Villamil sus lamentaciones ante la violenta

división que podía apreciarse en el seno de la prensa católica española. La crónica describía sin reservas una situación de “duelo a muerte”, “pugilato de insultos, de burlas, de injurias gravísimas y personales” de las que sólo puede surgir la desesperación para aquel que milita en favor de la prosperidad del catolicismo político. “Nos infunde tal desaliento en el corazón — concluye —, nos desconsuela de tal manera, que muchas veces sentimos impulsos de ir a sepultarnos en los claustros de una cartuja, donde no llegue el clamor de las miserias humanas” (*LIC*, 9, 7.IX.1881).

Sin embargo, a pesar de esa vocación de neutralidad, la propia naturaleza de *La Ilustración Católica* provocaba una deriva hacia el integrismo. El rechazo tajante de la modernidad implicaba la adopción en los temas filosóficos, culturales y estéticos de posiciones que sólo adquirían sentido en el marco de una confrontación apocalíptica con el adversario. No había modo de lanzar en positivo la imagen de una cultura católica que supusiese creación, introducción de nuevas ideas de inspiración cristiana en las formas de vida de la España de finales del siglo XIX. Solamente se podía adoptar la perspectiva de la excomunión de todo lo moderno. Y ello suponía colocarse en el carril integrista, no en la vía de compromiso de la Unión Católica.

Tras este período fundacional, que constituye el núcleo de nuestro estudio, *LIC* prolonga su edición hasta casi el fin de siglo. La colección de la Biblioteca Nacional alcanza 1899, pero ya bajo el título de *La Ilustración Católica de España*. La serie de la Hemeroteca Municipal se cierra en 1897. A continuación de Pérez Villamil, el hombre que confiere carácter a la revista, se suceden varios directores, tras su abandono de la dirección el 25 de diciembre de 1886. Hay fases en que no aparece el responsable. Y se suceden nombres que en verdad no pertenecen a la primera fila de la *intelligentsia* católica española : Fernando Martínez Pedrosa (de noviembre de 1888 a enero de 1890), al que sucede Angel Salcedo Ruiz, la Junta Central de Organización Católica (guardando el espíritu de cierta benefactora, doña Ernestina Manuel de Villena), Francisco de Paula Salcedo, a partir de 1893, etc. Quizás sea más significativo el hecho de que el 25 de octubre de 1885, la propiedad de *LIC* recae en el Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús, según consta en la cabecera del periódico. Detrás está la Asociación de Señoras del Sagrado Corazón de Jesús, a cuyo cuidado se encuentra el mencionado asilo. Este prolongado período final de *LIC* interesa antes que nada a la sociología del catolicismo político a fines del XIX. El periódico es ya estable, y de ello tenemos sucesivas menciones. Su función ideológica, sin embargo, se atiene a los rasgos de la etapa inicial.

Es así como en enero de 1890 encontramos una nota suscrita por la Junta Central de Organización Católica, donde se recuerda el propósito de que *LIC* “sea un medio de propagar las buenas doctrinas en la sociedad española, y al mismo tiempo, de honestísimo recreo para las familias cristianas”. Las categorías aludidas son los hombres de negocios, las señoras, los colegiales. Y del mismo modo que en 1877 se trataba de encontrar una sana distracción “para que no tengan que ir a demandarla, con grave peligro para sus almas, en publicaciones impías, obscenas o prácticamente ateas” (*LIC*, 5.I.1890). Nada había cambiado.



Angeles Ezama Gil

UNA ILUSTRACIÓN ATÍPICA : *LA ILUSTRACIÓN MODERNA* (BARCELONA, 1892-1894)

El primer número de *La Ilustración Moderna* sale a la luz el 4 de junio de 1892 ; se trata de una publicación semanal que responde a iniciativa de Espasa y Cía editores. Su presentación al público es una extensa declaración de propósitos¹ de talante sorprendentemente democratizador en sus primeras líneas, pero que acaba cayendo en el más rígido elitismo, como no podía ser menos en una publicación de la índole de ésta.

Apelando a la reconocida igualdad civil y política de todas las clases sociales, considera que a fin de que la clase proletaria pueda jugar el papel político que le corresponde, es preciso que pueda representarse a sí misma, y para ello propone su educación. Esta es tarea que corresponde a todos, y en particular a las clases directoras de la sociedad, las cuales, sobre dar al pueblo “buenos ejemplos y saludables lecturas”, deben procurar a su vez buscar para sí mismos “lo que enseña deleitando y lo que deleita enseñando, evitando cuidadosamente lo que corrompe, lo que afemina, lo que extravía la razón y apaga la fe, lo que fomenta los odios y ahoga la misericordia ; lo que convierte en imagen de la bestia al que fue hecho a imagen de Dios”. La pretensión de la revista, eminentemente moralizadora, es la de “ahogar el mal con la abundancia de bien”. Esta intención conduce al rechazo de la escuela realista considerada ejemplo de malas costumbres, y a la selección del material literario y artístico objeto de la publicación, a fin de que “no se publique nada que ofenda la moral, ni la decencia, ni el pudor, ni el buen gusto de las personas más exigentes en estas materias”. Para lograr este propósito, y puesto que muchos de los contemporáneos “están inficionados del virus materialista”, se piensa acudir a escritores de épocas pasadas en busca de obras eternamente bellas.

Esta presentación al público, tan habitual en el tono y tan inusual en la forma, es sólo el punto de partida de una *Ilustración* que resulta atípica por muchos conceptos :

1. Caracterización general externa

Los editores de *La Ilustración Moderna* ofrecen al público un producto editorial de precio muy elevado ; los cincuenta céntimos que cuesta cada ejemplar de la revista contrastan con el precio medio de una publicación ilustrada en esos años (unos veinte céntimos). Tal coste únicamente era igualado por los números extraordinarios y Almanaques de las revistas (vid. v. gr. los *Blanco y Negro* e *Instantáneas*).

Para la confección de la revista se utiliza un “excelente papel glaseado”. Los tipos empleados en la impresión son elzevirianos, fundidos ex-profeso para la publicación².

Cada número contiene treinta y dos páginas de texto, cuando lo habitual en la generalidad de las *Ilustraciones* son diecisésis. Este inusual número de páginas es motivado por la impresión del texto en una columna, en lugar de en tres, que es lo común en este tipo de publicación.

El único número que lleva portada y sumario es el primero ; en los restantes, amén de no aparecer ni una ni otro, ni siquiera se indican la fecha o la numeración.

En el subtítulo que acompaña al título, como especificación de las materias primordiales objeto de atención, se señalan dos que no suelen figurar en los subtítulos de publicaciones de esta índole : *Viajes* y *Música* ; no obstante la primera sí es materia habitual en las *Ilustraciones*, pese a no venir especificada en el título, y la segunda aparece esporádicamente en algunas de ellas, v.gr. en *La Ilustración* de A. Fernández de los Ríos³.

En algunos números se incluyen grabados en colores (“a fin de dar mayor variedad y riqueza a la publicación”), lujo que las *Ilustraciones* utilizan muy raramente.

La relación texto/ilustración podría situarse en torno a un 10% aproximadamente.

2. Secciones

Las secciones son las habituales en este tipo de publicación, pero se echan de menos algunas y se añaden otras nuevas.

- **Actualidad.** Sección titulada *Memorándum* (1892, 1893) y posteriormente *Crónica* (1894), firmada por B.

- **Descripción de ilustraciones.** Sección titulada *Nuestros grabados*. También se incluyen páginas de caricaturas, historietas visuales con una mínima base narrativa, que no constituyen sección específica ; están firmadas por nombres como los de Apeles Mestres, N. Moral, Felipe Cámara, *Flik-Flok*, Ramón Escaler o Caran d'Ache.

- **Retratos, biografías de personajes conocidos.** Sección titulada *Siluetas modernas*, firmada por E. Zamora Caballero, que incluye biografías de M. Fernández y González, E. Hartzenbusch, Ayala, J. Romea, N. Serra, Zorrilla, M. de los Santos, T. Bretón, etc. Además, en 1892 Teodoro Baró firma biografías, no incluidas en sección específica alguna, sobre Esteban March, José Ventura y Salvador Martínez Cubells.

- **Literatura.** Sección de poesía titulada *Mi álbum*, firmada siempre por Salvador Rueda. Otras colaboraciones poéticas no se incluyen en sección específica.

Por lo que respecta a la Amena Literatura, no se incluye nunca bajo el marbete de sección específica alguna, pero es el tipo de colaboración más frecuente. Abundan en particular los cuentos y novelas cortas (por lo general dos o más en cada número) y el folletín (novelas largas fragmentadas para su publicación en números consecutivos de la revista). Con cierta frecuencia se publican también relatos de viaje, asimismo fragmentados, dada su extensión. Por último, hay que apuntar los artículos críticos de usos y costumbres sociales, firmados por Melitón González y Eduardo de Palacio, que suelen tratar temas de actualidad.

Por otra parte, hemos de señalar la **ausencia** en *La Ilustración Moderna* de la sección de crítica de libros, así como de la novedades bibliográficas.

- **Espectáculos.** Esta revista no incluye sección ninguna referida a la vida teatral.
 - **Diversos.** Aquí podríamos incluir secciones como *La moda de París*, *El tocador* (esporádica en 1892 y 1893) y *Economía doméstica* (esporádica en 1893).
 - **Ciencias.** *Sección científica*, redactada en 1892 por E. de Mier, y firmada a partir de 1893 por C.G. Enrique Coupin, M.E. Maury, M. Rilgenmann, Alfredo Vaulabelle, etc.
 - **Juegos.** Secciones fijas tituladas : *Mesa revuelta* (noticias interesantes sobre temas diversos) y *Recreos instructivos* (pequeños experimentos presentados en forma narrativa, charadas, acertijos, etc.) ; esta última sección está firmada por Jullian.
 - **Publicidad.** No existe. No se destina ningún espacio a las páginas publicitarias.
- Constituye novedad también la atención continuada prestada a la **Música**, cuya vigencia se explica por la índole del público al que la revista se dirige (una élite social, la de las clases directoras del país). Sin disponer de sección específica la música es objeto de consideración a varios niveles :
- Se incluyen partituras de maestros conocidos en buena parte de los números : v.gr. Schubert, Schumann, Luis Arnau, J. Malats, Tomás Bretón, V. Costa Nogueras, E. Granados, A. Vives, etc.
 - Se reproducen los textos de algunas óperas de Wagner : *Parsifal*, *El oro del Rhin*, *La Walkiria* y *Sigfrido*.
 - Se publican artículos críticos sobre obras musicales de grandes maestros : *Stabat* de Rossini y *Falgstaff* de Verdi son objeto de atención en dos artículos de P. Piferrer.
 - Se presta atención a las biografías de zarzuelistas como Arrieta, Barbieri y Camprodón.

3. Fuentes de información

La procedencia de los textos que se publican en *La Ilustración Moderna* sólo se indica en contadas ocasiones. Este hecho no afecta a los textos de escritores nacionales, de fácil acceso, sino a los de autores extranjeros. Si atendemos a las indicaciones que la propia revista proporciona, sólo una mínima parte de éstos proceden de libros (v.gr. los recuerdos de Amicis sobre Marruecos, que están siendo publicados por Espasa y Cía, o los *Celtic fairy tales* del escritor José Jacobs, y la mayoría son traducidos de publicaciones periódicas extranjeras. Así, de la revista alemana *Künst fur alle* se toma el relato de Guillermo Herbert “La navidad del artista. Esbozo” (vol. II, 1893, p. 833-837), de la también alemana *Universum* procede la novela de Eufemia von Adersfeld, “Un nombre favorito” (vol. II, 1893, nº 33-39), de la inglesa *Scribner's Magazine* se traduce el artículo de Enrique M. Stanley “Los pigmeos de la gran selva africana” (vol. I, 1893, nº 7-9), de la americana *Harper's New Monthly Magazine* procede el trabajo de Julian Ralph sobre “Nueva Orleans” (vol. II, 1893, nº 46-50) y de la francesa *Le Figaro* se toma el cuento de M. du Tartre “Sor Verónica” (vol. II, 1893, p. 581-584).

Habida cuenta de que buena parte de las colaboraciones que la revista incluye son de escritores extranjeros, constituyen parte imprescindible de la redacción de la misma los **Traductores**. Y así como en otras *Ilustraciones* resulta difícil encontrar al pie de las

traducciones el nombre de los traductores, en *La Ilustración Moderna* esta circunstancia se privilegia de tal modo que éstos son incluidos en los índices de la revista, y muchas veces el nombre del escritor del original remite al del traductor.

Entre los traductores de la revista se cuentan algunos nombres de reconocido prestigio en otras actividades, como los de José Coroleu ⁴ (colabora en la revista de 1892 a 1893, traduciendo del inglés relatos de viaje y cuentos), C. Vidal de Valenciano ⁵ (colabora en la revista con dos traducciones del italiano — Amicis — y una del francés ; firma también como C.V. de V.), Teodoro Llorente ⁶ (traducción de poesías de V. Hugo), Adolfo de la Fuente ⁷ (traduce del francés, en particular a V. Hugo, y también a F. Coppée), José Llausás ⁸ (traduce del alemán — Goethe —), Antonio Careta y Vidal ⁹ (traductor del catalán — Adolfo Blanch —), Francisco Suárez Bravo ¹⁰ (traduce un cuento del alemán — Arturo Achleitner), el barón de Shack (traductor del árabe) y Juan Valera (traductor del alemán). Menos conocidos, pero no por ello menos brillante, es la labor traductora de E. de Mier (aparte de llevar en 1892 la sección científica, traduce del alemán los textos de las óperas de Wagner), José María Arteaga Pereira (traduce del alemán — Heine, Uhland — y del catalán — Apeles Mestres —) y J. Trajano Mera (traductor del catalán — Apeles Mestres —).

4. Colaboraciones literarias ¹¹. La Prosa

4.1. La prosa europea

La Ilustración Moderna juega un importante papel en la difusión de la literatura europea ¹² contemporánea en España, habida cuenta de que las revistas literarias decimonónicas en general, y las *Ilustraciones* en particular, suelen ser estrechamente nacionalistas a la hora de seleccionar sus colaboraciones literarias. Fuera de la creación autóctona, la única que aparece en ellas de modo sistemático es la de escritores hispanoamericanos ; ésta resulta hasta tal punto frecuente que *La Ilustración Artística* llega a fundar una *Sección americana*.

La preocupación de las revistas literarias por la literatura europea sólo alcanza a algunas honrosas excepciones, de las que se ha ocupado en diversas ocasiones Raquel Asún. Las primeras en poseer un espíritu “europeísta” fueron la *Revista de España* (1868), la *Revista Europea* (1874) y la *Revista Contemporánea* (1875) ¹³ ; Raquel Asún señala que en *Revista de España* y *Revista contemporánea* se publicaron abundantes colaboraciones de Hartmann, Goethe, Heine, Byron, Leopardi, Hugo, y que José del Perojo se lanzó también a la traducción de los románticos alemanes y europeos, entre ellos relatos de B. Auerbach, W. Hauff, Erckmann-Chatrian y abundantes versos de Heine ¹⁴.

Sin embargo, la más conocida de las iniciativas destinadas a la difusión de la literatura extranjera en nuestro país es la de José Lázaro Galdeano con *La España Moderna*, cuya historia externa e interna ha sido también reconstruida por Raquel Asún ¹⁵. La publicación de Lázaro, empezando por conceder atención primordial a las literaturas francesa y rusa acabaría por incluir los textos más significativos de las literaturas inglesa y norteamericana, portuguesa, finlandesa o noruega ¹⁶. Más significativa a este respecto es la *Revista*

*Internacional*¹⁷, otra publicación apadrinada por Lázaro que se edita mensualmente entre enero y diciembre de 1894, y que acoge en sus páginas textos en su mayor parte franceses, así como un número importante de rusos, algunos italianos, alemanes, ingleses y chinos.

En la misma línea se halla otra iniciativa editorial menos conocida, que surge al amparo del Establecimiento tipo-litográfico de Ramón Molinas ; se trata de *El Mundo Moderno*, semanario literario y artístico que se publica en Barcelona entre 1897 y 1898, y que se ofrece como regalo a los suscriptores de la “Biblioteca de instrucción y recreo”. Este periódico, cuya calidad de elaboración es muy inferior a la de cualquiera de las publicaciones de Lázaro, incluye en su mayor parte relatos breves de escritores españoles desconocidos (Arsenio Velázquez, Julio Blanco y Julio Maldonado, entre otros), y al lado de ellos, textos de P. Merimée, E.A. Poe, A. Strindberg, F.R. Stockton y Villiers de l'Isle-Adam ; además, ofrece arreglos y adaptaciones de textos franceses.

En orden a la difusión de los relatos de escritores extranjeros se sirve *El Mundo Moderno* de dos antologías de relatos breves que, el mismo Establecimiento tipográfico de Ramón Molinas había publicado en 1893 y 1894 respectivamente. Me refiero a *Cuentos escogidos originales de los mejores autores* (arreglados y traducidos al castellano por Julio Maldonado, con ilustraciones de Luis Labarta, Barcelona, Ramón Molinas, 1893) y *Cuentos largos y cortos ilustrados originales de los mejores autores* (ilustrado por Luis Labarta, Barcelona, Ramón Molinas, 1894). La mayor parte de los cuentos incluidos en estas antologías son arreglos y adaptaciones de textos franceses, en particular de Villiers de l'Isle-Adam ; esta última circunstancia no deja de resultar sorprendente, dado que De l'Isle es un escritor absolutamente marginado por las publicaciones periódicas del momento en España.

En *La Ilustración Moderna* se realiza, asimismo, una notable tarea de difusión de la literatura europea en España. Tal vez lo más significativo de la misma sea el hecho de que concede protagonismo literario a escritores de países muy diversos, algunos de los cuales son absolutamente desconocidos para el resto de la prensa periódica. Los más numerosos son, sin duda, los franceses, entre los cuales se cuentan : Alfonso Daudet, *Juan Rameau* (seudónimo del escritor Lorenzo Lebaigt Rameau), Leon de Tinseau, Carlos Foley, Julio Moinaux, Anatolio France, Camilo Lemonnier y *Enrique Greville* (seudónimo de la escritora Alice Durand). Los alemanes constituyen un grupo importante ; de ellos cabría mencionar a *Ernesto Lenbach* (seudónimo del escritor Ernesto Müllenbach), Eduardo Schulte, Arturo Achleitner, *Mauricio de Reichenbach* (seudónimo de la escritora Bethusy-Huc, condesa de Valeska de Reiswitz Kaderzin), Carlos Wolf o Eufemia von Adlersfeld. Entre los ingleses se cuentan el *Profesor Douglas* (seudónimo del escritor Roberto Laughton Douglas), Guillermo Herbert, Mme James Darmesteter (nombre de casada de A. Mary F. Robinson) o Enrique M. Stanley. Además, hemos de mencionar escritores de otras nacionalidades : daneses como Theodor Hermann Lange y Rosali Jacobsen, el suizo Eduardo Rod (aunque su obra suele considerarse dentro de la literatura francesa), la rumana *Carmen Silva* (seudónimo de la reina Paulina Isabel Luisa de Rumanía), el checo *Jaroslav Vrchlich* (seudónimo de poeta checo Emilio Frida), el noruego Björnsterne Björnson, el italiano A. Piazzzi, el austriaco L. von Sacher-Masoch, y el australiano José Jacobs.

La naturaleza de las colaboraciones es, por lo general, de carácter estrictamente literario ; la mayor parte son relatos breves (novelas cortas y cuentos) ; constituyen también un grupo importante los relatos de viaje (Enrique M. Stanley por África, Gaston M. Vuillier por las Islas Baleares, E. de Amicis por Marruecos); y se incluyen, asimismo, dos novelas en folletín (una de E. de Greville y otra de Eufemia von Adlersfeld).

Además de la prosa literaria, hemos de señalar colaboraciones en prosa de carácter científico (Enrique Coupin, M. Rilgenmann, Alfredo Vaulabelle, Emilio Gautier) o higienista (*El tocador* por el Dr. Constantino James).

4.2. La prosa española

La nómina de prosistas españoles que *La Ilustración Moderna* incluye evidencia el tono conservador de la revista, ya puesto de manifiesto en la inicial declaración de propósitos. En sus páginas aparecen textos de escritores como E. Pardo Bazán, José María de Pereda, P. Luis Coloma, C. Suárez Bravo, T. Baró, José Feliu y Codina o el Pbro Jaime Collell. También se incluyen entre los prosistas nombres de escritores desaparecidos, en señal de homenaje consciente a la literatura del pasado ; así, se insertan relatos de G.A. Bécquer, P.A. de Alarcón y A. de Trueba.

Las colaboraciones en prosa firmadas por escritores españoles son en su mayor parte relatos breves y novelas largas (que se publican fragmentadas), pero también, artículos ilustrados y biografías.

5. Colaboraciones literarias. La poesía.

En poesía, más aún que en prosa, se rinde culto constante a los escritores del pasado. Este culto se orienta, fundamentalmente, en tres direcciones :

5.1. Literatura española antigua. No dispone de sección propia. La revista incluye algunas composiciones procedentes del *Cancionero General* y del *Romancero General*, pero, sobre todo, de la obra de autores concretos como Jorge Manrique, Quevedo, Góngora, Lope de Vega, C. Suárez de Figueroa, L. Fernández de Moratín y J. Iglesias de la Casa.

5.2. Literatura romántica europea. Tampoco cuenta con una sección propia. En *La Ilustración Moderna* se traducen numerosos textos de V. Hugo, Goethe, Heine, Luis Uhland, y esporádicamente de Longfellow y Percy.

5.3. Literatura romántica española. Sin contar tampoco con sección específica, en la revista se insertan colaboraciones de J.E. Hartzenbusch, Bretón de los Herreros, A. López de Ayala, R. de Campoamor, J. Arolas, J. de Zorrilla, Duque de Rivas, Martínez de la Rosa, A. Ros de Olano, J. Romea, J. de Selgas y G.A. Bécquer, amén de no pocos "Cantares", género de gran difusión en la prensa del momento.

Además de estas direcciones habría que apuntar que durante 1893 y 1894 Adolfo Federico Shack tradujo al alemán algunas poesías arábigas antiguas, que luego pondría en castellano Juan Valera.

A pesar de este culto al pasado, se incluyen también en las páginas de la revista colaboraciones esporádicas de Núñez de Arce, Suárez Bravo, Apeles Mestres y F. Muntadas,

y habituales de Salvador Rueda a partir de mediados de 1893 ; los poemas de este último suelen publicarse en una sección específica titulada *Mi álbum*.¹⁸

Tanto en las colaboraciones en prosa como en verso es de notar la práctica ausencia de los escritores hispanoamericanos, excepción hecha de algún nombre aislado como el de la poetisa Agripina Montes del Valle.

6. Colaboraciones artísticas

Las colaboraciones artísticas se reproducen por medio del fotograbado, generalmente en blanco y negro, salvo excepciones. Por estas fechas el fotograbado en color es aún un lujo que las revistas sólo se permiten en números extraordinarios, números Almanaque o láminas exentas para regalo del lector ; sólo en 1897, con la aparición de la revista *Album Salón*, se inaugura “la primera ilustración española en colores”. *La Ilustración Moderna* utiliza el color en trece números de 1892, tres números de 1893 y cuatro números de 1894, apreciándose una notoria evolución en la calidad de los resultados obtenidos : los fotograbados en color reproducidos en la revista a finales de 1894 son de magnífica factura. Del trabajo del fotograbado se encargan para la revista dos casas : Sucesores de Ramírez S.A. y Thomas S.A.¹⁹.

Los originales reproducidos son, en su mayor parte, pictóricos : cuadros, dibujos, acuarelas y grabados. Sólo en algunos casos dichos originales son esculturas, y con menos frecuencia aún se utiliza la fotografía como punto de partida. Hemos de tener en cuenta que las *Ilustraciones* son bastante tradicionalistas en sus gustos artísticos, y más partidarias del grabado clásico que del moderno, aunque sepan aprovechar a la perfección las ventajas que reportan los sistemas foto-mecánicos de reproducción derivados de la fotografía.

En *La Ilustración Moderna* la imagen puede presentarse de modo aislado, convirtiéndose entonces en objeto de admiración en sí misma, o como complemento del texto, sirviendo entonces al ornato y comprensión de éste.

La ilustración exenta es la que más se prodiga en la revista, como es habitual en las *Ilustraciones* ; a cada lámina le acompaña un título alusivo y una explicación en la sección titulada *Nuestros grabados* ; se trata de un grabado tradicional, clásico. Otra forma de ilustración exenta es la viñeta, que partiendo de un dibujo esquemático, construye una historia con desarrollo lógico, apoyada en una exigua base verbal ; este tipo de imagen, por su tono informal, no es común en las *Ilustraciones*.

Por fin, la imagen que funciona como complemento del texto es poco frecuente en *La Ilustración Moderna*, al igual que en la mayoría de las *Ilustraciones*, hecha excepción de la novela larga, fragmentada, que se incluye al final de cada número. El atractivo de la imagen como complemento del texto está reservado a revistas de mayor divulgación como *Blanco y Negro*.

Entre los artistas son más numerosos los nombres de extranjeros²⁰, pero los españoles, cuyo número también es considerable, aportan colaboraciones con mayor asiduidad. Entre estos últimos cabría mencionar algunos nombres significativos : Fortuny, José Llovera, J. Pahissa, Salvador Martínez Cubells, José Masriera, Cuchy, José Moragas, José Cusachs, José Benlliure, R. Escaler, Juan Llimona, Francisco Pradilla, y sobre todo,

Apeles Mestres, J. Diéguez y J. Cabrinety. De estos tres últimos, mientras que los dos primeros son autores no sólo de obra gráfica exenta sino también de orlas, letras y demás complementos para adorno del texto, el tercero es el autor de la mayor parte de las ilustraciones que funcionan como complemento del texto.

7. La Ilustración Moderna : edición de lujo de la revista *La Velada*.

En la contraportada del último número de *La Ilustración Moderna* perteneciente al año 1894, se anuncia la revista *La Velada*, semanario ilustrado de viajes, literatura, ciencias y artes :

Este periódico se publica cada semana formando dieciséis grandes páginas folio mayor, a dos columnas, impresas en excelente papel, conteniendo cada número multitud de grabados intercalados en el texto, dibujos de los más notables artistas contemporáneos y abundante y selecta lectura debida a los literarios de más fama nacionales y extranjeros. A fin de dar mayor variedad y riqueza a la publicación, en algunos números se insertarán grabados en colores. Destinada esta publicación a la familia, nuestros principales esfuerzos se han dirigido a que su fabulosa baratura la haga asequible a todas las clases sociales, y a este efecto, no obstante, los crecidísimos gastos que nos ha ocasionado y el lujo de que irá revestida, sólo costará el ínfimo precio de

15 céntimos de peseta cada número

Esta revista, editada asimismo por Espasa y Cía Editores, no presenta otra peculiaridad que la de ser una versión *asequible* de *La Ilustración Moderna*; o expresado en términos más exactos, *La Ilustración Moderna* es la edición de lujo de *La Velada*, ya que ésta tenía prevista su aparición en la prensa con anterioridad a aquélla. De hecho *La Velada* no es sino la continuación de una publicación anterior, *La Semana popular Ilustrada*²¹ revista publicada en Barcelona entre el 31 de julio de 1890 y el 26 de mayo de 1892, que anuncia en su último número :

Con este número termina la publicación de *La Semana Popular Ilustrada*. Las suscripciones pendientes las cubrirá *La Velada*, revista ilustrada que se publicará todos los sábados desde el día 4 de junio próximo, y que aunque de mayor precio, cumplirá con este compromiso, sin exigir ningún aumento de los suscriptores²².

El artificio de la doble edición es un medio de ampliación del público lector que adoptará en 1893 una revista tan conocida como *Blanco y Negro* (y que, probablemente adoptaron también otras publicaciones del momento) :

Accediendo a las indicaciones que repetidas veces nos han hecho muchos suscriptores, desde primero de Enero empezaremos también a publicar una edición de lujo en papel especial, perfectamente glaseado, que no dudamos llenará los deseos de los más exigentes²³.

Tanto *La Ilustración Moderna* como *La Velada* se inician (4 junio 1892) y concluyen (30 junio 1892) a la vez, pero presentan importantes diferencias de planteamiento.

La Velada viene precedida por un prospecto previo a su aparición en el mercado, muy significativo respecto a la orientación de la revista. Esta se propone transmitir a todas las capas sociales el saber, la ilustración, y pretende hacerlo mediante

lectura moral, bien intencionada, amena, instructiva ; lectura en que se respeten y acaten las creencias seculares y los sentimientos nobles y elevados del pueblo español y de los que en las Américas hablan nuestro idioma y tienen nuestra misma sangre ; lectura a la cual pueda entregarse la juventud sin temor de que en ella se encierre cosa alguna que destruya sus elevadas aspiraciones, ni agoste en flor sus risueñas esperanzas : lectura que no haga sonrojar a la madre de familia ni ruborizar a la púdica doncella ; lectura, en fin, que enseñe deleitando, y que ofrecida en forma amena y agradable, sirva de solaz, de distracción y de enseñanza, lo mismo en la morada del prócer que en la casa del que pertenece a la clase media, que en la vivienda modesta y aseada del honrado jornalero²⁴.

Este punto de partida, muy semejante al de *La Ilustración Moderna* en tono e intención, presenta ya una significativa diferencia respecto a ella : *La Velada* pretende ser considerada “como un verdadero amigo de la familia, hasta por aquéllos que cuentan con medios por demás escasos, y para ello “se pone al alcance de las fortunas más modestas”²⁵. Lo cierto es que su precio, algo menos de una tercera parte que el de *La Ilustración Moderna*, es un paso importante en esta dirección, aunque no suficiente para llegar a ese “honrado jornalero” que sólo puede permitirse el lujo, y esto muchas veces mediante suscripción colectiva, de adquirir un periódico diario.

Hay además, otras diferencias en la configuración de la revista : *La Velada* es de mayor formato que *La Ilustración Moderna* y su tipografía más reducida ; cada número lleva fecha (o numeración) en la portada, y consta de dieciséis páginas que reproducen el texto a dos columnas, se indica el sumario al principio y se incluye publicidad al final, y la relación porcentual entre texto e imagen es de en torno al 20 %.

Por lo que respecta al contenido se opera, respecto a *La Ilustración Moderna*, una notoria reducción de aquellas secciones más elitistas. Así, se puede constatar la desaparición de secciones como *El tocador* y *Moda de París*, la práctica elisión de la sección musical y la reducción considerable del género poético. Por contra, se mantienen los relatos de viaje y la sección de entretenimientos.

Otras reducciones están motivadas, a buen seguro, por la disminución en el número de páginas ; tal vez a esta circunstancia se deba la práctica desaparición del folletín y la reducción en el número de relatos breves que admite cada número : de dos o tres a uno.

NOTAS

1. Vid., *La Ilustración Moderna*, año I, nº1, 4 junio 1892, p. 2-4.
2. Vid., *La Velada*, nº1, 4 junio 1892, p. 16: anuncio de la *La Ilustración Moderna*.
3. Fundada en 1849, incluye, a partir de 1852, un suplemento mensual (anexo al primer número de cada mes) en el que se publican numerosas colaboraciones literarias y artísticas, entre ellas una partitura musical. Para la reproducción de ésta cuenta la revista con “una tipografía musical de caracteres móviles única en Madrid” (“Establecimiento tipográfico de *La Ilustración* y *Las Novedades*”, 2 febrero 1857, p. 46).
4. José Coroleu e Ingla (1839-1895) es conocido como historiador y literato, miembro de varias Academias y colaborador habitual en revistas diversas (siempre con artículos de erudición), investigador sobre mitología y folklore, conferenciante, cronista y literato (compone poesía de inspiración popular).

5. Cayetano Vidal de Valenciano es conocido como catedrático y literato, miembro de varias Academias y colaborador en numerosas revistas. Su labor literaria se refleja en estudios críticos sobre lexicografía y estilística castellana, y en el cultivo de la novela de costumbres catalanas.
6. Teodoro Llorente (1836-1911) es, sobre todo, un poeta, autor de numerosas composiciones originales y traducidas. Entre sus volúmenes de traducciones habría que destacar, por lo que concierne a nuestra revista, las *Poesías selectas de Víctor Hugo* (1859) ; tradujo también textos de Byron, Voltaire, Goethe, Heine y La Fontaine.
7. Adolfo de la Fuente Echevarría (1826-1893) es también conocido como poeta, pero prefiere la traducción a la producción original. Entre sus traducciones hay que destacar la de las *Orientales* de V. Hugo.
8. José Llausás y Mata (1817-1885) es literato y filólogo ; realizó algunas traducciones.
9. Antonio Careta y Vidal, destacado publicista, dedica su atención al estudio de la lengua y la literatura catalanas. Su obra literaria es muy diversa : cultiva la novela, el cuento, el teatro y la poesía (original y traducida).
10. Francisco Suárez Bravo es hijo del conocido novelista decimonónico Ceferino Suárez Bravo. Conocido como bibliólogo, crítico y literato, ha desarrollado una importante labor periodística en el *Diario de Barcelona* como redactor después ; escribe artículos de arte, literatura e historia, y también de crítica musical. Es asimismo conocido como traductor, teniendo en su haber, entre otros textos, el de un volumen de *Novelas alemanas vertidas al castellano*.
11. *La Ilustración Moderna* incluye en sus "Índices literarios" todo tipo de colaboraciones escritas, con independencia de su contenido.
12. Me refiero a literatura europea, y no a literatura extranjera, porque la representación de escritores procedentes de otros continentes es prácticamente nula.
13. Raquel Asún, "Las revistas culturales y la novela : elementos para un estudio del Realismo en España", en AA. VV., *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX (Actas del congreso internacional celebrado en la Universidad de Toulouse-le-Mirail del 3 al 5 de noviembre de 1987 bajo la presidencia de los profesores Gonzalo Sobejano y Henri Mitterand)*, ed. al cuidado de Yvan Lissorgues, Barcelona, Anthropos, 1988, p.75-89. No obstante algunos años antes que éstas una revista como el *Semanario Popular* (1862-1865) había dedicado atención preferente a la literatura europea en particular a dos escritores, Heine y Byron (vid. Robert Pageard y G.W. Ribbons, "Heine and Byron in the *Semanario Popular* (1862-1865)", *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. XXXIII, 1956, p. 78-86), pero también a Hoffmann, Krummacher, Herder, Luis Uhland o los hermanos Grimm.
14. *Ibid.*, p. 87.
15. Vid. Raquel Asún, *El proyecto cultural de la España Moderna y la literatura (1889-1914). Análisis de la Revista y Editorial*, Tesis Doctoral leída en Barcelona el 19 de febrero de 1979, 4 vols. Agradezco la consulta de esta Tesis a la amabilidad del profesor José Carlos Mainer.
16. Raquel Asún, "El proyecto cultural de *La España Moderna* y la literatura (1889-1914). Análisis de la Revista y Editorial", Universidad de Barcelona, Sección de publicaciones, 1980, p. 11-13 (Resumen de Tesis Doctoral).
17. Raquel Asún, Tesis Doctoral, vol. IV, p. 1235-1245.
18. Tal vez sea casualidad que Rueda entre a colaborar asiduamente en esta revista desde mediados de 1893 ; hemos de recordar que, según Martínez Cachero, la etapa poética de Rueda que coincide con el Modernismo abarca desde 1888 hasta 1893, y que a partir de esta fecha el escritor comienza a sentirse molesto por la escasa consideración de que es objeto en España como precursor del modernismo, y se torna, con el tiempo, en antimodernista declarado. Martínez Cachero señala que "la enemiga de nuestro poeta al Modernismo data de bastantes años atrás. Aunque no podamos precisar la fecha exacta en que tal actitud comenzó a manifestarse, sí es posible sostener que finalizando el siglo XIX, acaso coincidiendo con las palabras de Rubén recogidas luego en *España contemporánea*, Rueda se pase a la oposición." (José María Martínez Cachero, "Salvador Rueda y el Modernismo", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XXXIV, 1958, p. 51).
19. Thomas es uno de los principales introductores de las novedades en el terreno de los procedimientos fotomecánicos de reproducción y uno de los que primero ensayan el fotograbado en color.
20. Cfr. : "la casa adquirió 15.086 grabados, que aun posee ; de esa enorme colección, acaso la más numerosa que hay en España, 6.121 son originales, dibujos y grabados en madera por artistas del país (...) los 8.965 restantes son clisés sacados sobre láminas escogidas grabadas en Francia, Inglaterra y Alemania" ("Establecimiento tipográfico de *La Ilustración* y *Las Novedades*", *La Ilustración*, Madrid, 2 febrero 1857, p. 46).
21. *La Semana Popular Ilustrada* se vende al público al precio de diez céntimos ; consta de 12 páginas que incluyen gran cantidad de lectura (textos literarios en su mayor parte anónimos y otros firmados por escritores extranjeros) y buen número de ilustraciones. Se

- dirige a las clases populares, en particular a la clase obrera, y pretende entretenir y educar a la familia.
- 22. *La Semana Popular Ilustrada*, nº 96, 26 mayo 1892, p. 242.
 - 23. Vid. “*Blanco y Negro* en 1893”, nº86, 25 diciembre 1892. La pista de esta edición de lujo se pierde en el nº96 (4 marzo 1893) y no vuelven a producirse alusiones a la misma en ninguno de los avisos planteados por la redacción.
 - 24. “Prospecto”, *La Velada*, 1892, p. 2.
 - 25. *Ibid.*

Gisèle Cazottes

LAS ILUSTRACIONES EN LA PRENSA INFANTIL MADRILEÑA DEL SIGLO XIX

El 10 de agosto de 1849 sale en Madrid la primera *Ilustración* destinada al lector joven, es *La Ilustración de los Niños*. Acaba de nacer una moda en la prensa de los mayores rápidamente copiada por la prensa infantil¹ todavía balbuciente en el siglo XIX². Pero a diferencia de aquélla en que comprador y lector son una misma persona, en ésta el consumidor no es el que compra la revista, por tanto habrá que satisfacer a los niños al mismo tiempo que a los padres de familia. Como sólo las clases adineradas podían proporcionar este lujo a sus hijos, para agradarles, las *Ilustraciones* van a ser el reflejo de su mentalidad tanto en el texto como en el grabado.

Cuatro *Ilustraciones* por lo menos salen a luz en la capital entre 1849 y 1878 : *La Ilustración de los Niños* (10 de agosto de 1849), *La Ilustración Infantil* (1866), *La Ilustración de la Infancia* (8 de enero de 1877) y otra *Ilustración de los Niños* (1ero de noviembre de 1878)³. Esta cifra representa la sexta parte de las publicaciones infantiles madrileñas de este período⁴. Barcelona cuya actividad referente a la prensa para niños está menos desarrollada en el siglo XIX — se invierte la tendencia en el siglo XX — no parece haber creado *Ilustraciones* para este público.

La palabra “ilustración” empleada en el título de una revista destinada a los niños debió de provocar al principio algunas dificultades o inconvenientes. Es interesante al respecto la reacción del director de *La I. de los Niños* de 1849. En efecto, después del primer número, la publicación se convierte en *La Educación de los Niños*, sin que se opere el más mínimo cambio en el contenido. No puede tratarse de un error de la imprenta de A. Vicente ya que el título se repite varias veces en la “Introducción”. Lo más probable es que sea una intervención del director Francisco Morales de Castilla que no justifica sin embargo el cambio. ¿Temió quizás una inadecuación entre el título y los artículos o la desconfianza de los padres ante una revista que ponía más de relieve el entretenimiento sugerido por la ilustración que la educación? Porque en realidad hay que tranquilizar a las familias y el subtítulo desempeña este papel. Si no tomó tal precaución Morales de Castilla cuando subtituló su revista “publicación pintoresca”, valiéndose de un adjetivo muy de moda en la prensa literaria de la época isabelina, los directores de las otras revistas disipan las dudas. *La I. de la Infancia* es una “Revista tipo-autógrafo de educación y recreo” que viene a ser “Revista tipo-litográfica de educación de recreo” al cabo de un año. En cuanto a *La I. de los Niños*, José Novi y Pereda anuncia una “Revista de instrucción, moral y recreo”. El “recreo” en última posición en los dos casos, llega incluso a suprimirse de unos números al principio del sexto año del quincenal (Nº 101 a Nº 109).

Si ahora se examina la portada con el dibujo en el que se incluyen título y subtítulo, lo que llama la atención es la presencia casi constante de los adultos y la integración de los niños en los formulismos y convenciones de la clase burguesa. Ocupando la tercera parte de la primera página de *La I. de los Niños* de 1849, un grabado firmado Morales / Carnicero representa dos grupos de tres mujeres que simbolizan “Ilustración” y “Recreo”. En *La I. de la Infancia* una mujer sentada y aureolada del Saber, está rodeada de niños ávidos de cultura. *La I. de los Niños* propone varias portadas en los seis años de la publicación. Empieza con una niña muy formalita que lee un enorme libro sobre fondo de flores, al pie de página se da la lista impresionante de los colaboradores. El mismo dibujo de Urrutia se repite en azul y oro sobre una magnífica cubierta regalada a los abonados con objeto de que sirva para encuadernar la publicación. En 1880 cambia el quincenal con una cubierta dibujada al cromo por Giménez y realizada por Fortuny. En una casa rica, una madre de familia — se sabe el papel importante de educadora que le confirió el siglo XIX — vestida a la moda, con la elegancia correspondiente a una señora de la alta sociedad, está dando una lección de música mientras otros niños leen a su alrededor. En 1881 se vuelve al grabado en negro con un nuevo dibujo en el que se ven elegantes jóvenes al lado de niños pequeños. Por fin, a partir del número 83 (01-04-1882), la dirección alegra los caracteres adustos del título con unos pámpanos románticos bajo los cuales unos cuantos niños pintan, leen o tocan música⁵. Estas *Ilustraciones*, pues, representan sólo niños modelos, bien educados, que se dedican a unos entretenimientos aristocráticos⁶.

En efecto con sólo mirar el precio de suscripción se entiende que no puedan comprar *La I. de los Niños* más que las clases acomodadas aunque la dirección hable de “lo módico del precio” (Nº 1 : 01-11-1878). Un trimestre en Madrid valía 6 pesetas ; 7,5 en provincias y en el extranjero y ultramar 5 pesos fuertes en oro ; el número suelto costaba 1 peseta al abonado y 1,5 a los demás compradores. Esta *Ilustración* es seguramente la revista infantil más cara del siglo XIX y también la única junto con *La Niñez* (1879-1882) de Manuel Ossorio y Bernard, en disfrutar de muy amplia difusión en América⁷. Con tal precio, la dirección obsequia a los que anticipen el pago del año de suscripción con una magnífica cubierta en color realizada, de propósito, en el extranjero. El precio de las otras *Ilustraciones*, menos elevado, equivale más o menos al de las demás revistas infantiles de la época : 10 reales en Madrid, 12 en provincias por cuatro meses de suscripción a *La I. / Ed. de Los Niños*, 2 reales por un mes de *La I. de la Infancia* y 50 céntimos por un número suelto⁸.

La Ilustración de Novi y Pereda se distingue también de las otras dos por el lujo en su parte material. El papel utilizado, sobre todo a partir de 1881, “de mucho cuerpo, color garbanzo y bien satinado” (“Fin de año”, 1880, Nº 52) la pone al nivel de *La Ilustración Española y Americana*. Copia también a ésta en el tamaño elegido ya que empieza con un volumen de 320 x 220 que pasa a 400x280 mm a partir de 1880. La prensa infantil solía preferir formatos pequeños más apropiados a los niños, como el de la primera *I. de los Niños*, la más pequeña (195 x 130 mm) y de *La I. de la Infancia* (290 x 200 mm).

Imita también Novi y Pereda *La Ilustración* con la presencia en la última página de su quincenal de una importante sección de anuncios que no existe en las otras dos *Ilustraciones*

como tampoco en la mayoría de la prensa infantil. Además de anunciar las novedades literarias, se hacen elogios de la academia de francés que dirige Benavent (un fiel colaborador de la revista), de la gran exposición de “muebles de lujo Lissarraga”, del almacén de pianos Gallegos, de flores Gualterio Kuhn “especial para el decorado en flores finas” y del café Nervino Medicinal “que cura infaliblemente toda clase de dolor y es de extraordinaria aceptación en todas las clases sociales.”

La I. de los Niños tuvo gran aceptación ya que se mantiene durante seis años mientras todos los responsables de la prensa juvenil se quejan de las dificultades económicas con que se enfrentan⁹. Puede explicarse su éxito quizás por un fenómeno de consumo ostentativo, era un elemento más de consagración social como lo era *La I. Española y Americana* para los mayores. La prensa unánime felicita al director, que sea la de Madrid (*La Correspondencia de España, La Integridad de la Patria, La Mañana, La Iberia, El Globo, La Razón*) que sea la de provincias (*La Unión del Magisterio* de Valladolid, *El Mediodía* de Málaga, *El Anunciador* de Sevilla, *El Universal* de Granada, *La Provincia* de Alicante, *La Palma de Cádiz, El Eco de Extremadura* de Badajoz, *El Faro de Vigo, El Telegrama* de La Coruña, *El Magistrerio Aragonés* de Zaragoza, etc.) Además recibe esta revista numerosos premios : la medalla de plata en la exposición regional de Cádiz (1879), la medalla de oro de la Sociedad económica Matritense de Amigos del País (1880). Recibe por otra parte la autorización de poner en la portada el escudo de Madrid. Es adoptada también por S.M. el Rey como premio especial a los niños de las escuelas bajo su protección y por los ayuntamientos de Madrid y Barcelona. Las dos *Ilustraciones* anteriores no granjearon tantos éxitos. La de 1849 duró menos de un año, con su segundo título, pero hay que tener en cuenta que es una de las primeras revistas españolas para niños. En cuanto a *La I. de la Infancia*, con sus dos años y medio de existencia, primero aprovechó quizás el vacío que dejó *Los Niños* de Carlos Frontaura cuando cesó la revista pero luego no pudo competir con dos publicaciones nuevas : en noviembre de 1878, *La I. de los Niños* y en enero del año siguiente, *La Niñez* de Manuel Ossorio y Bernard.

Si hojeamos ahora estas *Ilustraciones*, nos sorprende la densidad del texto. Se llenan las páginas sin dejar claros e incluso se modifican los caracteres y la cantidad de líneas para que quepa más texto¹⁰. En cuanto a las ilustraciones, siempre en blanco y negro, excepto cuando se trata de los regalos, la proporción varía según las revistas pero no alcanza nunca los porcentajes de la prensa de los mayores en que, según Fernández de los Ríos, director propietario de *La Ilustración* “el texto debe ser casi lo accesorio, la parte de ilustración lo principal” (Nº 1, T. II, 05-01-1850). Con diez viñetas, el primer número de *La I. de los Niños* dedica el 10% del espacio al dibujo. Luego *La Ed. de los Niños* propone de 5 a 10 viñetas o a veces una o dos láminas de media página ejecutadas por Castelló, Carnicero, Ortega, Vallejo, Varela ; en total 106 grabados para 18 números lo que parece poco, sin embargo no hay que olvidar que frecuentemente las revistas infantiles de la primera mitad del siglo XIX no tenían ilustraciones. En el *Museo de los Niños* de 1842 por ejemplo, no hay más que una lámina en todo el volumen. *La I. de la Infancia* ofrece 194 grabados en 1877 (183 + 11 de labores) y 168 en 1878 (142 + 26 de labores) de media página cada uno, es

decir 3 ó 4 láminas en un cuaderno de 8 páginas, lo que corresponde al 20 ó 25 % del espacio. Hasta el mes de marzo de 1878, Bolaños es el único dibujante, luego trabajan también para el semanal González y Llerena. El cálculo es más incierto para *La Ilustración* de Novi y Pereda debido a los regalos que se repartían con la revista (no incluidos en los ejemplares consultados) y que consistían en un artículo, una pieza de música, un pliego de bordados, un mapa, una lámina o una cromolitografía. El sistema acarreó muchos disgustos a la dirección a donde llegaban numerosas quejas de los suscriptores que no recibían dicho suplemento. Ocurría también que no pudiera cumplir su promesa durante varias semanas a causa de gastos imprevistos (15-06-1882, 15-07-1882). Sin tener en cuenta los regalos, el grabado, en general de una página, ocupa al principio el 6 % de la revista (1879 : 24 grabados). A partir de 1880 se reduce el quincenal a 8 páginas pero sigue con un grabado o a veces dos en cada número lo que da entre un 12 y un 15 % (1880 : 22 grabados, 1881 : 38 grabados con un número especial de 5 láminas del centenario de Calderón). Incluso suponiendo que todos los suplementos fueran láminas o cromos, la revista llegaría a un 30% de ilustraciones, pero tanto ésta como las otras distan mucho al respecto de las *Ilustraciones* de los adultos. Menos ilustraciones pues, pero todas de gran habilidad con dibujos de líneas sueltas y, según Novi y Pereda, “de artistas de mejor nombre tanto nacionales como extranjeros”. En realidad los temas dibujados necesitan poca intervención extranjera como se verá después, así que participaron sobre todo artistas nacionales : Bretón, Mañas, Lucio y Arnáiz, Urrutia, Caula, Novi, Salvi, del Valle, de la Torre, Fernández, Galán, Jiménez¹¹. En agosto de 1879, Novi y Pereda anuncia una reforma importante con la substitución de los grabados por la fotografía. Pero los grandes sacrificios que exigió una novedad de este género no permitieron dar más que “la casa de doña María de Monroy en Salamanca” (Nº 19 : 01-08-1879). A pesar de todo, hay que notar que en la presentación que da del quincenal, Novi pone el grabado en segundo plano ya que precisa sólo al final “repuestos artistas embellecerán con magníficos grabados nuestra revista” (Nº 1 : 01-11-1878), lo cual induce a pensar que los padres de familia lo consideraban como un elemento accesorio¹².

Es seguramente *La Ilustración* de 1849 la que insiste más en el dibujo y la que más se acerca al espíritu que presidió la primera revista así titulada. Cada artículo tendrá “su correspondiente grabado” o “los grabados para su explicación” o “los dibujos que sean necesarios” anuncia Morales de Castilla. Se aplica esta regla en la organización de los cuadernos que el grabado precede o acompaña siempre al texto que ilustra. No pasa lo mismo en *La I. de la Infancia* donde reina el mayor desorden. Si el lector encuentra siempre una lámina en la primera plana, dos en el centro del semanario, y una al final que puede consistir también en labores para las niñas o “elementos de dibujo”, se dará cuenta a menudo de que el texto no coincide con la ilustración. En medio de un artículo sobre Geografía de Puerto Rico (Nº 39, p. 307-309) por ejemplo, verá dos ilustraciones “La muñeca” y “Pepito Trápala”, cuyos artículos correspondientes están tres páginas más lejos (p.310-311). El retrato de Beethoven ilustra “Los toros de Guisando” cuyo grabado se encuentra en un estudio sobre la condición de la mujer en China (Nº 40). Un magnífico grabado del Real Monasterio de San Lorenzo (Nº 93) cierra un artículo sobre “El inteligente perro Rock”,

etc. Tampoco pone interés Novi y Pereda en una presentación lógica de los artículos y grabados lo que prueba que, a pesar de titularse *Ilustraciones*, el texto es primordial y es la base de estas revistas.

Para conseguir la aprobación de los padres de familia y cuadrar con el subtítulo, ¿qué proponen estas publicaciones a sus lectores que tendrían entre doce y dieciocho años o más ya que Novi y Pereda se dirige a veces a los estudiantes de las universidades¹³

Primero, una introducción detallada precisa el programa educativo anunciado en el subtítulo :

El objeto que nos proponemos, escribe Novi y Pereda, [es] sembrar en sus tiernos corazones la semilla del bien, desarrollar en su mente el pensamiento haciéndoles adquirir el amor al estudio y familiarizarles con las ciencias de la manera más adecuada a sus infantiles cerebros [...]. Encontrarán los niños todo lo que tienda a ilustrarles y moralizarles [...]. Este es en suma nuestro proyecto : contribuir con todas nuestras fuerzas y por todos los medios a que los niños de hoy sean mañana ciudadanos eminentes y honrados, buenas e inteligentes esposas (Nº 1 : 01-11-1878)¹⁴.

Además la dirección aprovecha cualquier oportunidad, el año nuevo por ejemplo, para repetir :

Leed, leed sin recelo alguno, la enseñanza que se vierte en las columnas de *La Ilustración* y aprenderéis a apartaros de todo mal, a estimar el bien, a haceros dignos de vosotros mismos ("El año viejo y el año nuevo", Nº 77 : 01-01-1882).

Por eso, está muy reducida la sección recreativa de las charadas, laberintos, jeroglíficos y otros entretenimientos. La que más sitio le dedica — a veces una página entera — es *La I. / Ed. de los Niños* de 1849. Pero de todas formas, tienen que ser recreaciones instructivas y moralizadoras como lo prueban los "enigmas históricos" o las "cuestiones anagramáticas de geografía e historia" de *La Ed. de los Niños* o las adivinanzas moralizadoras de *La I. de la Infancia* (solución al recreo del Nº 16 por ejemplo : "el trabajo es padre de la gloria")¹⁵.

Así que los niños tendrán muchas lecturas firmadas por los escritores más famosos de la época que escribieron para los pequeños al mismo tiempo que por los colaboradores más asiduos de la prensa de los mayores. Excepto en *La I. / Ed. de los Niños* en que la mayoría son escritos anónimos, señalemos para *La I. de la Infancia* la participación de Hartzenbusch, F. Caballero, Campoamor, A. Trueba, N. Serra, J. Balmaseda, E. Lozano de Vilchez, A. Grassi, J. de Asensi, N. Díaz y Pérez, Escamilla, etc. sin olvidar la del secretario de la junta de Instrucción Primaria D. Rafael Monroy y Belmonte que es una garantía del valor educativo de la revista. Para *La I. de los Niños* además de los nombres citados, hay que alargar la lista ya que llega a 75 colaboradores en 1879, pero con un reducido número de extranjeros en las dos revistas : algunos cuentos de Andersen, de Clark y de la Condesa de Segur en aquélla, en ésta una "novelita" y unos cuantos artículos de H. Benavent escritos a veces en francés ("Amour filial" 1879, Nº 22)¹⁶, un idioma que practicaban mucho las clases superiores.

La sección literaria es la que propone más artículos, cuentos, fábulas, anécdotas, es decir relatos cortos¹⁷ — los responsables de las publicaciones piensan que el folletín no conviene al lector joven — y una cantidad de poemas muy significativa de las inclinaciones aristocráticas de los consumidores de esta prensa. En los 18 números consultados de *La I. / Ed. de los Niños* hay aproximadamente un 20% de poemas y un 17 % de relatos cortos ; en *La I. de la Infancia*, para los dos años : el 19 % de poemas y el 23 % de relatos. En *La I. de los Niños* de Novi, la parte narrativa representa el 28 % en 1879, 23 % en 1881, 34 % en 1882 y la poesía : 38 % en 1879, 36 % en 1880, 34 % en 1881 y 27 % en 1882. Estos relatos, que sean versos o prosa, convergen todos en un mismo objetivo : la educación religiosa y moral de los lectores. Basta con mirar el índice de *La I. de la Infancia*¹⁸ o cualquier sumario de *La I. de los Niños* para estar convencido del contenido aleccionador de los cuadernos ("La primavera del hombre", "La Virgen de la Novena", "Una historia triste", "La virtud y el vicio", "La Virgen de Unterwald", "La instrucción", "El jardín de la madrina", "Para los niños de los Jardines de la infancia", "Misericordia", "Contra lujuria castidad", "Delia y la voluntad", "La vida", "Pensamientos" ; N° 36 : 15-04-1880).

Además y en general en primera plana, hay lecciones de moral y religión. El 5 % de la totalidad de los artículos de *La I. / Ed. de los Niños* lo constituyen "artículos morales sobre la educación de ambos sexos"¹⁹ para los padres tanto como para los niños que leerán también "Pensamientos morales" y "Máximas" (10%). *La I. de la Infancia* dedica a "Religión y moral" el 11% de los artículos con una importante participación de Enriqueta Lozano de Vilchez : "Corona de la infancia" y Antonio San Vicente Ferrer "Historia sagrada". Entre otros escritores, Bordanova colabora a *La Ilustración* de Novi con una serie de consejos "A los niños" y el mismo director redacta la "Quincena" en que se dirige al joven público explicándole por ejemplo que "Siempre estamos en vísperas de morir... El estudio es el mejor modo de no malgastar los instantes. Sed muy estudiosos porque de este modo llegaréis a conseguir la felicidad que existe en la tierra" (N° 11 : 01-04-1879). En este quincenal los artículos de moral representan el 7% de las lecturas en 1881, el 6% en 1882 a los que hay que añadir la sección religiosa : historia de Moisés, vida de Cristo, de Santa Teresa, estudio de los pecados capitales... (4% en 1879, 5% en 1881, 9% en 1882)²⁰. Se reúnen así todos los medios necesarios para hacer de estos tiernos lectores buenos católicos y despertar en sus almas el amor al bien.

Pero hay que proporcionarles también el nivel de instrucción que requiere una categoría social elevada. Es una preocupación constante de Novi y Pereda que piensa además en los padres de familia y en los maestros con "La regeneración de la mujer", "La enseñanza elemental", "La ciencia para el niño", "La enseñanza obligatoria", "Más sobre la enseñanza", "Educación", "Higiene de las escuelas", "Homenaje a Froebel", "Más sobre la instrucción popular", "Real decreto sobre pago a los maestros de instrucción primaria", "Congreso pedagógico", etc (7% en 1881, 4% en 1882)²¹.

Entre el 25 y el 40% (40% en *La I. de la Infancia*) de las lecturas de estas revistas está dedicado a los conocimientos en los que se privilegian las biografías de las celebridades españolas y extranjeras. En primera plana para que no pasen desapercibidos, el 13% de los artículos de *La I. de la Infancia* narran las vidas de Calderón, Lope, Fray Luis de León,

Cervantes, Jovellanos, Murillo, Rubens, Goya, Velázquez, Buffon, Homero, Beethoven, Pizarro, Carlos V, María Antonieta, Meyeerber, etc. *La I. de los Niños* de Novi publica también su galería de retratos que pasa a veces a los suplementos donde se alternan en 1882 por ejemplo, con los de los protectores de la revista, los de otros personajes ilustres, así en artes como en ciencia y literatura. La primera *Ilustración* parece otorgar el mismo interés a las noticias biográficas y a los estudios históricos (5%). Hay que notar al respecto, y es sorprendente, que estas revistas desatienden la sección histórica : un 3% en *La I. de la Infancia* y en *La I. de los Niños*. Tampoco hacen mucho caso las dos primeras *Ilustraciones* de la sección Geografía y Viajes (4%). Hasta parece justificarse *La I. de la Infancia* en un artículo sobre viajes cuando lo titula “Los viajes como complemento de la educación infantil” (Nº22). Esta sección es casi inexistente en la última *Ilustración*. ¿Significa que ya no apasiona tanto el exotismo como en pleno apogeo romántico y que se ha perdido el afán viajero propio de mediados de siglo? En la publicación de Morales de Castilla, los lectores descubrían ciudades y países. Completaban estos relatos descripciones de monumentos o de obras maestras de la pintura y de la escultura (3% de “Artículos breves pero razonados sobre Bellas Artes”). A esta sección de Bellas Artes, *La I. de la Infancia* le dedica más o menos el mismo espacio.

También los niños se intruirán leyendo las secciones científicas : historia natural (7% en *La I. / Ed. de los Niños*, 6% en *La I. de la Infancia*) ; lecciones de astronomía, física, geometría (7% en *La Ilustración* de 1882) ; serie de “Conocimientos útiles” en *La I. de la Infancia*, “Enciclopedia infantil” en *La Ilustración* de 1879.

Notemos por fin que en dos *Ilustraciones* el lector estará al tanto de la actualidad con una “Revista” firmada por C.M. Navarro para *La Ilustración* de 1849 y una “Sección de espectáculos” de la que se encarga Adelina Mark para *La I. de los Niños*, además de las noticias que contienen la “Quincena” desde el primer número y los “Suplementos” a partir de 1881. Informar con el texto y el grabado es el punto de arranque de *La Ilustración* y en esto copian a la hermana mayor, pero también se entiende que los responsables de las publicaciones infantiles quieren interesar a la familia entera ²². *La I. de la Infancia* no coincide en este punto con las otras revistas ya que , según la dirección, la prensa infantil no es “un órgano adecuado” para las informaciones. Reconoce sin embargo la necesidad de señalar un acontecimiento tan notable como la exposición de París ²³.

Entre tanta erudición, tantas lecciones de religión y moral, ¿cómo se organiza la asociación del texto y del grabado y cuáles son los temas de la iconografía de estas revistas?

El primero de abril de 1882 (Nº 83), *La I. de los Niños* abre una sección “Grabado” que se transforma al cabo de unas semanas en “Explicación del grabado” (Nº 89) para ser a partir de enero de 1883 (Nº 101) “Nuestro grabado”. Excepto en el último período del quincenal en que está claro que es la ilustración la que suscita el texto, normalmente suele servir para ilustrar lo escrito. Es el papel que tiene en la revista de Morales de Castilla y en la de Carlos Luis de Cuenca el cual de vez en cuando da la primacía al grabado sin abrirle una sección especial.

“Combien de descriptions écrites, même les meilleures, sont pâles, inanimées, toujours incomplètes et difficiles à comprendre en comparaison de la représentation même des choses” escriben los fundadores de *L’Illustration* (Nº 1 : 04-03-1843). Para facilitar, pues, la inteligencia de los artículos, la sección científica está por lo general muy bien ilustrada y esto en toda la prensa infantil. Representan estas láminas el 10% de las ilustraciones de *La I. de la Infancia*. En *La I. / Ed. de los Niños*, todos los artículos de historia natural tienen sus correspondientes dibujos. De carácter instructivo también son los grabados sobre geografía y viajes (6% en *La I. de la Infancia*) sobre historia (3% en *La I. de la Infancia*) y sobre bellas artes. Las ilustraciones de esta sección que representan sólo el 6% de la totalidad de los grabados de *La Ilustración* de Cuenca, son al contrario el área privilegiada del quincenal de Novi y Pereda : 30% en 1880 y 65% en el primer semestre de 1883. pero hay que precisar que son grabados que sirven de soporte a un texto y las obras maestras en pintura, escultura o arquitectura dan más fácilmente lugar a comentarios que otros temas.

¿Qué intenciones tenían estas revistas con la avalancha de retratos que llenan las páginas? ¿Es una finalidad instructiva, siguen una moda o son dibujos menos costosos que otros? Representan casi la cuarta parte de la iconografía de *La I. de la Infancia* (siempre en primera plana), la mitad de la iconografía de *La I. de los Niños* en 1880 e incluso un poco más (55%) en 1881. Estos retratos pueden tener a veces alguna relación con la actualidad (muerte de Hartzenbusch, nombramiento de J. Abascal y Carredano alcalde de Madrid) pero , al revés de lo que sucede en la prensa de los mayores, a la sección de actualidad no corresponden representaciones gráficas, excepto en *La I. / Ed. de los Niños* para la que Vallejo-Varela dibujan y graban los acontecimientos notables de la capital.

Hay abundancia de ilustraciones en la parte literaria de las tres publicaciones (entre 20 y 30%). El grabado en este caso podría interpretarse como un lujo, un puro recreo estético o una redundancia del texto. En realidad no funciona así en esta prensa infantil. La ilustración es portadora de un mensaje moral, lo subraya Novi y Pereda cuando explica que selecciona los grabados “por su bondad artística como por su fin moral”²⁴. Si se da por sentado que toda imagen implica una pluralidad de significados y su lectura es por consiguiente múltiple, habrá que evitar la dispersión que nace de la polisemia, habrá que reducir las interpretaciones y encauzar al lector joven por el buen camino. Por eso, además de reproducir una lámina en que la representación gráfica mueva a la piedad, al amor, al odio, a la admiración, etc, el mismo grabado provoca más texto. es decir que permite al autor del relato explicitar más el mensaje, formularlo de nuevo a partir de la ilustración y fortalecer de este modo la enseñanza. A propósito por ejemplo de “El niño desaplicado” que Urrutia dibuja harapiento y desmelenado, el cuentista explica : “Ved, apreciables lectores, las tristes consecuencias de la desaplicación y de la holgazanería. Escarmentad vosotros en cabeza ajena con el ejemplo de Miguel y os conquistaréis el aprecio de cuantos os rodeen” (*La I. de los Niños* 1878, Nº 2). En otro cuaderno “La niña desaplicada” que ven los niños tan bien vestida, que triunfa y se divierte : “esa niña no sabe rezar, ni leer, ni escribir, ni coser [...] ¿Creéis que puede ser feliz? No y mil veces no” (1882, Nº 78). En “La vuelta del marino” que ilustra M. Santos, no hay que ver sólo a un marino que abraza a sus hijos, “contemplad despacio el dibujo, aconseja V. Bordanova, y él os recordará [...] cuánta felicidad produce el

amor de la familia y cuánta filosofía encierran los vínculos de ese amor” (1881, N° 58). En cuanto a la mendiga magníficamente dibujada por Bécquer “los infantiles lectores comprenderán perfectamente que las ligeras consideraciones aducidas bastan para llevar a su ánimo el convencimiento de lo que significa el dolor, la pena y la angustia de la pobre mendicante” (“La pobre mendicante”, 1882, N° 81). Y así se podrían multiplicar los ejemplos. Pasa lo mismo en *La I. de la Infancia*. No basta con que los lectores vean a unos patagones que despedazan un caballo para imaginar lo bárbaro de sus costumbres, hay más : “Qué bien se comprende al observar a esos desdichados lo que es la falta de religión y una ilustración, lo que se diferencia el estado salvaje del estado del hombre educado para cumplir debidamente sus fines” (1877, N°8).

Son pues todas ilustraciones serias. No hay cambio, no hay separación entre texto y grabado. Uno y otro se encuentran en la misma línea educativa y no se preocupan nunca por penetrar en el mundo del niño, hecho de fantasía, como lo consiguió entre otros con sus dibujos fantásticos un precioso semanario parisense de mediados del siglo XIX : *La Semaine des Enfants* (1857).

Al dar la primacía al primer término de la unión anunciada en el subtítulo de “Educación” y “Recreo”, los responsables de las *Ilustraciones* para los niños confirieron a estas publicaciones un carácter doctoral y moralizador necesario para merecer la aprobación de los adultos a la que estaban estrechamente ligadas. Con una pedante acumulación de erudición que prolonga la enseñanza escolar, con el peso de las nociones de moral y religión inculcadas en el ánimo de los niños mediante textos escogidos y grabados aleccionadores, las *Ilustraciones* lograron integrar a los infantiles lectores en las convenciones y el conservadurismo de la clase burguesa.

NOTAS

1. La prensa infantil madrileña sigue también la moda de los *Museos : Museo de los Niños*. Colección de historias curiosas e instructivas, 1842-1843. *Museo de los Niños*, 1847-1850. *Museo de la Infancia*, 1851 y *El Museo de la Juventud*, 1854.
2. *Gaceta de los Niños* que es la primera publicación para los niños sale en 1798. Hay que esperar luego hasta 1840 *El Amigo de la Niñez*. José Altabella señala la existencia de otra publicación anterior *Minerva de la Juventud*, 1833, en “Las publicaciones infantiles en su desarrollo histórico” in *Gaceta de la Prensa*, Año XXIV, 1971, N° 229, p. 57-66. No la citan Carmen Bravo Villasante, *Historia de la literatura infantil española*, Madrid, Doncel 3ed, 1969, 383 p. ni Jesús María Vázquez, *La prensa infantil en España*, Madrid, Doncel, 1963, 202 p.
3. *La Ilustración de los Niños*. Publicación pintoresca. 1849. Sale los 10, 20, 30 de cada mes. 4 meses : 10 reales Madrid, 12 reales provincias. 16 p., 160x105 mm, 2 col. Vol. 195x130 mm. Ilust. N° 1 : 10-08-1849. Dir. Francisco Morales de Castilla. Redacción : Carretas, 16. Imp. A. Vicente, Lavapiés 10.
A partir del N° 2 : *La Educación de los Niños*. Publicación pintoresca. 1849-1850. A partir del N° 5, Imp. B. González, calle de la Madera Baja, 8.
Consultado hasta N° 18 : 31-01-1850 que no es el último número. (Para Palau y Dulcet, *Manual del librero hispanoamericano*, Barcelona, 2ed, 1948-1977 : 10-08-1849 a 31-03-1850).

La Ilustración de la Infancia. Revista tipo-autógrafo de educación y recreo. 1877-1879. Semanal. 1 mes : 2 reales Madrid, Núm suelto : 50 céntimos. 8 p., 238x155 mm, 2 col. Vol. 290x200 mm. Ilust. Año I N° 1 : 08-01-1877. Dir. Carlos Luis de Cuenca. Ed. González y Balari, Silva, 12. A partir del N° 18 (15-05-1877) dir. N. González.

A partir de Año II N° 49 : 08-01-1878, subtitulada "Revista tipo-litográfica de educación y recreo". Del N° 88 al N° 95 dir. Alfonso Enrique Ollero. A partir del N° 96, dir. Carlos Luis de Cuenca.

Consultada hasta N° 101 : 12-01-1879 y en fotocopias en la Biblioteca Nacional de Madrid N° 106 a 114 y 116 a 118 (Año III, 11-05-1879) que no es el último de la revista.

La Ilustración de los Niños. Revista de instrucción, moral y recreo. 1878-1883. Quincenal. 3 meses, 6 pesetas Madrid ; 7,50 provincias ; 1 semestre extranjero y ultramar 5 pesos fuertes en oro. Núm suelto : 1,50 peseta. 16 p. 255x163 mm, 2 col., Vol. 320x220 mm. Ilust. Regalos. N° 1 : 01-11-1878. Dir. José Novi y Pereda. Dirección, redacción y administración Madera 9, luego Fuencarral 3 (a partir del N° 3).

A partir de Año III, N° 29 : 01-01-1880, 8p., 330x236mm, 3 col. Vol. 400x280 mm. A partir de 1882, 8 p. 325x226 mm. A partir de 1880, 4 páginas de suplemento sin paginar. En 1881, redacción y administración : Montera 53. A partir de Año V, N° 83, 01-04-1882, tipografía Gutenberg, Manuel Salamanqués, Villalar 5.

Precio idéntico para provincias, extranjero y ultramar : 7,50 pesetas. A partir del 01-09-1882, redacción y administración calle del Baño 8. A partir de Año VI, N° 101 : 01-01-1883, Imp. F. Nozal, calle de las Huertas 59. A partir de Año VI N° 109 : 01-05-1883, dir. A. Carrasco y Alvarez.

Consultado hasta Año VI N° 112 : 15-06-1883.

Hubo quizás otras *Ilustraciones*. J.M. Vázquez, *op. cit.* cita *La Ilustración* 1877, revista mensual que me parece ser un error ya que no señala luego *La Ilustración de los Niños* 1878. Carolina Toral, *Literatura infantil española*, Madrid, Conculta, 1957, 2 vols, T. I : 219 p. T. II : 367 p. cita también una *Ilustración*, revista semanal que debe de ser *La Ilustración de la Infancia*.

Como *La Ilustración Infantil* no está en la Biblioteca Nacional de Madrid ni en la Hemeroteca Municipal, tampoco la cita Hartzenbusch en su *Apuntes para un catálogo de periódicos madrileños desde el año 1661 al 1870*, Madrid, 1894 (lo que permite suponer que no tuvo gran difusión), sólo analizaré tres revistas.

4. Se podrá consultar mi artículo "Eléments de caractérisation de la presse madrilène pour les jeunes à la fin du XIXème siècle (1870-1885)" in IRIS 1987/2, p. 1-38.
5. A partir de 1880, *La I. de los Niños* reparte con los números unos suplementos de 4 páginas que sirven también de cubierta. Por eso suprime el título en la verdadera primera página de la revista. Se restablece el título en 1881, muy severo, cambia luego, pero la cubierta sigue igual. La Hemeroteca Municipal no tiene estos suplementos que están en la Biblioteca Nacional agrupados al final del volumen, pero falta el año 1883.
6. Es sorprendente ver la diferencia del estilo de *La I. de los Niños* con una publicidad de la Sección de Anuncios de 1881 en la que aparecen unos niños traviesos que corren mientras otros trepan a un poste y otros hacen equilibrios (dibujo ejecutado por un niño de 15 años que firma con el pseudónimo de Catón). Demuestra probablemente que rechaza en el cuerpo de la revista el mundo del niño con sus juegos para no dar más que la imagen del niño modelo.
7. *Los Niños*, 1870, sale 3 veces al mes, 1 trim. : 12 reales Madrid, 15 reales provincias, *la Primera Edad*, 1873, mensual, 32p., 1 año : 22 reales. *La Niñez*, 1879, sale 3 veces al mes, 16p., 1 trim. : 22 reales Madrid, 28 provincias, extranjero 1 año : 80 reales.
8. Ignoro el precio de *Museo de los Niños*, pero *El Faro de la Niñez* por ejemplo de 1849 costaba 4 reales al mes en Madrid (8 p. y 6 núm.) *La Aurora* de 1851 : 6 reales por trim. (mensual de 32 p.).
9. La revista infantil de más larga duración en el siglo XIX fue *Los Niños*, director Carlos Frontaura, 1870-1877. Las demás revistas solían durar más o menos dos años.
10. *La I. / Ed. de los Niños*, 1849 : 40 a 45 líneas, 2 col., 35 a 40 signos por línea en 1 col.. *La I. de la Infancia* : 55 a 67 líneas, 2 col., 38 a 42 signos. *La I. de los Niños* : 1878 y 1879 : 51 a 55 líneas, 2 col., 45 a 55 signos. A partir de 1880 : 70 a 85 líneas, 3 col., 37 a 45 signos.
11. Sólo he notado las firmas de 2 artistas franceses Mesnel y Huyot. En "El arte del cromo" (N° 33 : 01-03-1880), Miguel Martínez Ginesta explica que Alemania y Francia han llegado a muy buena técnica en el terreno de la cromolitografía pero añade que España tiene también artistas de mucha fama como Manuel Jiménez que trabaja para *La I. de los Niños*.
12. Supongo que tampoco insistirá mucho en el grabado Carlos Luis de Cuenca en el número prospecto de la revista que no he visto, porque al principio del segundo año, no señala la

- participación en la revista de los artistas hablando sólo de “la colaboración de los más distinguidos escritores” (Nº 49 : 08-01-1878).
13. En el núm. 23 de octubre de 1879, se recomienda la pensión del Salvador para los que han de frecuentar la universidad. En el núm. 70 de septiembre de 1881 hay un artículo dirigido “A los estudiantes”.
 14. Se expresa de la misma manera Alonso Enrique Ollero cuando toma la dirección de *La I. de la Infancia*. Su deseo es que “vayáis encontrando aquí y allí buenas máximas, saludables consejos, variada enseñanza y todo cuanto debe construir la base, cuerpo y adornos del edificio de vuestra educación moral y científica” (Nº 88 : 13-10-1878).
 15. Hay pocos juegos creativos en *La I. de los Niños* de 1878 y 1879. A partir de 1880 desaparecen y pasan a los suplementos.
 16. Hay que mencionar también en el N° 1 una “carta de un niño desde París a un amigo suyo de Madrid” escrita en francés, pero no se repitió la fórmula.
 17. *La I. / Ed. de los Niños* de 1849 es la que da los relatos más cortos, una necesidad para Morales de Castilla. En *La Ilustración* de 1879 hay una “novelita” : “La mano de la Providencia” de E. Benavent, en 1882 : “Indivino, el niño saguntino”.
 18. Índice del tomo de *La I. de los Niños*, Poesías : La escala, La carambola, La almohada, A una uva, La madre al hijo, Balada, Por no ir a la escuela, Fábula, El perro negro, Aventuras por mar y tierra del barón de Munchausen, Delante de la Virgen, A la Virgen, La Montaña, El ciego y el paralítico, Cantares, A mi madre, El niño, El toque de oraciones, Los caminantes, A la Virgen, Ante la Virgen de los dolores, Los padres y los hijos, Dulce consuelo, A mi madre, La Virgen de la Paloma, La rueda de la fortuna, La virtud, El combate de Trafalgar, La vida tranquila, El cangrejo, Al despertar, La prudencia, La espiga y la mosca, las plantas, Glosa, Cervantes, Las dos cabras, El crepúsculo de la tarde, El amor de Dios, El mundo, La mano derecha y la mano izquierda, Carta a Romea, Las mujeres puras, El muchacho y la vela, La chimenea campesina, Lejos y cerca, A María Inmaculada, El prisionero, A una niña, La Noche-Buena, La educación, La mariposa.
 19. Necesidad de la educación religiosa (Nº2), de la educación física (Nº7), de la educación del bello sexo (Nº13), hay que instruir a las mujeres, así “se evitara la pedantería”. Hay que saber educar a los niños (Nº18), deben sentir una autoridad real, conocer la idea del deber, no hay que acariciarlos con exceso, etc.
 20. En la nueva sección Historia sagrada : “Encontraréis artículos que tienen un valor inmenso para los ojos de la piedad y de la fe, porque las palabras de la Santa Escritura son preciosa semilla que germinada por el sentimiento de lo bello, de lo justo y de lo bueno, conduce el fruto de bendición hacia el trono del Creador” (Nº5 : 01-01-1879).
 21. Novi y Pereda explica también que hay que ocuparse primero de las “escuelas de párvulos (“Por ahí se empieza”, Nº84, 1882). En cuanto a las mujeres, tienen que recibir instrucción, pero sin pasar ciertos límites : “la mujer trae misión de paz y de cariño, no de investigación científica ni de elucubraciones literarias. Dios dio la mujer al hombre para compañera, no para competidora” (“La educación”, 1882, Nº80).
 22. Con *La I. / Ed. de los Niños* se enteraban las familias de las exposiciones de pintura en la Academia de San Fernando, o de los bailes del domingo en la alta sociedad madrileña. *La I. de los Niños* además de un crónica de teatros, da noticias relacionadas con la enseñanza (inauguración de los jardines de la infancia, nombramiento del señor Galdo inspector general de la instrucción pública, etc.).
 23. “No es ciertamente esta Revista ni por su carácter ni por sus dimensiones, órgano adecuado para describir la portentosa exposición universal que el día 1º de mayo se inaugurará [...] sin embargo desentendernos de un suceso de tanta resonancia y no dar cuenta de su existencia, fuera descuido imperdonable” (“España en la exposición de París”, *La I. de la Infancia*, Nº76).
 24. “Sin omitir sacrificios, con el celo de escritores de conciencia, hemos vertido la enseñanza que labrar puede con éxito en tiernos corazones, ilustrando sus páginas con grabados escogidos, así por su bondad artística como por su fin moral” (“Fin de año”, 1880, Nº52).

AÑO II.

8 DE AGOSTO DE 1877.

NÚM. 29.



REVISTA TIPO-AUTÓGRAFA DE EDUCACIÓN Y RECREO
DIRIGIDA POR
D. CARLOS LUIS DE CUENCA.

La correspondencia se dirigirá al Editor, NICOLAS GONZALEZ, Silva, 12, Madrid

EL GRAN CAPITAN

Gonzalo Fernández de Córdoba, ilustre guerrero español, conocido con el brillante sobrenombre del *Gran Capitán*, nació en Montilla, cerca de Córdoba, en 1453, y comenzó á demostrar sus excelentes condiciones para el arte de la guerra en la campaña que los reyes Católicos sostuvieron contra los moros y que tuvo por feliz término la toma de Granada, último baluarte de los árabes en nuestra patria. Fué después en auxilio de los venecianos, y obligó á los turcos á levantar el sitio de Zante. En 1501, ha-



El Gran Capitán.

biéndose apoderado Luis XII de Francia del reino de Nápoles, fué enviado *Gonzalo* por el rey de España, y cumplió como bueno derrotando al enemigo en *Barletta* y *Seminara* (1503), obteniendo una completa victoria en *Cerignola* sobre el duque de *Nemours*, que perdió en la refriega. La fortuna coronó su inteligencia y sus hazañas, y concediéndole gloriosos triunfos sobre franceses y napolitanos, logró asegurar el dominio de España en aquel reino, del que fué nombrado condestable. Fué duque de *Terranova* y príncipe de *Venosa*; pero ni su posición

**SUMARIO**

I. Una esperanza para la patria.—II. Meditacion.—III. La envidiosa Lucía.—IV. La niña princesa y la paloma.—V. Mas consejos.—VI. Las dos almas.—VII. Lecciones familiares.—VIII. La ley de compensacion.—IX. Espectáculos y sueldo.

UNA ESPERANZA

PARA LA PATRIA

Decididamente, la esperanza es lo último que pierde el hombre.

Pasan los años dejando tras sí recuerdos indelebles, más ó menos gratos al espíritu; piérdense las ilusiones de color de rosa que en días venturosos sonreian á la mente; desaparece la fuerza con el trascurso de los tiempos; pero la esperanza no se aparta nunca de la criatura, siquiera presente el espectáculo de desmoronarse el edificio de sus sueños como colina de arena socavada por el viento.

Pero hay esperanzas más ó menos fundadas, mejor ó peor basadas en el modo de ser y en las circunstancias especiales del individuo.

Cuando la pasión, sea del género que fuere, ciega el conocimiento de la evidencia, no hay razón, no hay fuerza, por poderosa que ésta sea, que desarraigue del corazón la tendencia á esperar un cambio, un incidente bastante capaz á volver por comple-

El fin de las *Ilustraciones*

Jean-Michel Desvois

EL FIN DE LAS *ILUSTRACIONES* : EL CASO DE MADRID

La desaparición de *La Ilustración Española y Americana*, en 1921, puede considerarse como simbólica del fin de todo un género cuyo arquetipo constituía esta revista. Pero su muerte es precedida de un largo proceso de decadencia coincidente con la floración de una serie de publicaciones nuevas. El objeto del presente trabajo es demostrar, ciñéndose al caso de Madrid, que no se trata de ninguna casualidad, sino de un fenómeno que se puede fechar y describir, y cuyas implicaciones a nivel financiero, técnico y redaccional por una parte, de presentación y contenido por otra parte, pueden plantearse a partir de una comparación entre la trayectoria de las nuevas revistas que emergen alrededor de 1900 y la de su prestigiosa antecesora.

Una floración de títulos nuevos

A principios de los años 1890, la *La Ilustración Española y Americana* es todavía el modelo de referencia de la prensa ilustrada, incluso para quienes intentan cuestionar su supremacía : hasta entonces, todos los que han pretendido competir con ella básicamente lo han hecho imitándola. Pero el cambio se inicia con la creación, en 1891, de *Blanco y Negro*. Este semanario, lanzado por un novato en materia de prensa, que se inspira para ello en publicaciones extranjeras, conoce un rápido éxito ; su tirada pronto pasa de los 20. 000 ejemplares y va creciendo hasta alcanzar los 90.000 en 1910. Por la brecha que así se ha abierto, e inspirándose en mayor o menor medida en esta nueva revista, que viene así a dar otra pauta, entran a continuación una serie de publicaciones que van a renovar totalmente el género de la prensa ilustrada.

En 1894 nace *El Nuevo Mundo*, que se transforma rápidamente en *Nuevo Mundo*. Su fundador es José del Perojo, que ha sido colaborador asiduo de la *La Ilustración Española y Americana* y ha lanzado ya dos publicaciones : *Revista Contemporánea*, en 1875 a la que su ambición de desarrollar la filosofía de Kant le ha valido escaso éxito, y el diario *La Opinión*, en 1886. Esta vez Perojo apunta al gran público. Pero los primeros tiempos son difíciles. A diferencia de Torcuato Luca de Tena, fundador de *Blanco y Negro*, no dispone de una fortuna personal que le proporcione un sólido respaldo a su empresa. Pero gracias a la astucia de su asociado, Mariano Zavala, a quien se le ocurre crear paralelamente una hoja informativa semi-oficial que informa del movimiento del personal administrativo en Ultramar y alcanza un nivel de ventas interesante, *Nuevo Mundo* consigue despegar y situarse rápidamente en una tirada superior a los 5.000 ejemplares. En 1896 incluso lanza un suplemento literario.

Del éxito de *Nuevo Mundo* en 1900 nace un nuevo suplemento semanal, *Por Esos Mundos*, que proclama que su objetivo es “instruir y recrear, sin alardes de erudición, lisa, llana y sensiblemente, llevando a cada casa, en dosis semanales y en forma de crónica ilustrada, la información gráfica de lo que ocurre por esos mundos de Dios”. El éxito es tal que a partir de julio de 1906 se transforma en una revista mensual de más de 100 páginas, donde alternan los relatos de historia, los de viajes y aventuras, con textos de tipo literario y científico, acompañado todo ello de una profusión de fotografías. Paralelamente al de *Por Esos Mundos*, *Nuevo Mundo* prosigue su ascenso, y en 1909 un reportaje fotográfico sobre el Barranco del Lobo le permite alcanzar un récord de tirada : 266.000 ejemplares. Pero la revista está amenazada. Perojo ha muerto en 1908, y sus herederos no han renovado la confianza que tenía en Mariano Zavala, que de hecho era quien llevaba la empresa : Francisco Verdugo Landi ha sido nombrado director de *Nuevo Mundo*, y Augusto Barrado se ha encargado de *Por Esos Mundos*.

Cuando Zavala se decide a dimitir, se lleva los mejores elementos de la empresa, como Verdugo Landi, José María Carretero (“El Caballero Audaz”), y los redactores gráficos José Campúa y José Díaz Casariego. En total, son 63 empleados de redacción, administración y talleres los que se marchan, siguiendo a Zavala, para fundar otra revista. Esta será *Mundo Gráfico*, que nace en 1911 con un capital de 60.000 ptas. Se publica los jueves, como *Nuevo Mundo*, con tal éxito que este último pronto tiene que rendirse : en 1913, el título y las instalaciones son comprados por Zavala y sus amigos. Se crea la empresa Mundo Gráfico, que en 1914 se transforma en sociedad anónima. La Papelera Española, que está emprendiendo entonces su expansión en el ámbito de prensa y edición, tiene una participación. Su director, Nicolás M^a Urgoiti, que poco después fundará *El Sol* y *La Voz*, es nombrado presidente de Prensa Gráfica.

De esta empresa nace aquel mismo año la que sin duda es la mejor revista jamás publicada en España, *La Esfera*, aunque su precio exorbitante — 50cts., primero, 1 pta. más tarde — le resta el éxito de tirada que hubiera merecido. Dirigida por Verdugo Landi, tiene como redactores destacados a José María Carretero, que firma con su seudónimo habitual su crónica de entrevistas “Nuestras visitas”, y Dionisio Pérez, que utiliza los alias de “Pedro Recio de Tirteafuera” y de “Mínimo Español” y lleva la crónica “De la vida que pasa”.

Por último, para completar este rápido censo de las revistas que nacen en Madrid a partir de 1890, hay que mencionar *Alrededor del Mundo*, fundada en 1899 por Manuel Alhama Montes (*Wanderer*), que con este título había creado una sección del diario *El Imparcial* dedicada a los viajes y a curiosidades científicas en la línea de Julio Verne. Es un rápido éxito y su tirada pronto se estabiliza en torno a los 15.000 ejemplares.

Todos estos semanarios van a sobrevivir por lo menos diez años a *La Ilustración Española y Americana*, que desaparece en 1921. El hijo del fundador de esta última, Abelardo José de Carlos, no ha sido capaz de llevar a cabo las evoluciones necesarias para adaptarse y resistir la competencia de los nuevos modelos ; la revista ha entrado tiempo atrás en una fase de decadencia. Cabe preguntarse ahora sobre las razones profundas de este proceso de declive y muerte de la que fuera modelo de revistas.

Las razones financieras, técnicas y comerciales de un declive

Se pueden alegar primero explicaciones de tipo financiero. Los principales competidores de *La Ilustración Española y Americana* tienen en común la importancia de las inversiones de que se benefician, factor evidente de éxito en los casos de *Blanco y Negro* y *Mundo Gráfico*. Torcuato Luca de Tena dispone del respaldo que le dan su empresa de aceites y cosméticos y la fortuna de su mujer : es significativo el que su llegada al ámbito de la prensa sea percibida como una irrupción de tipo capitalista. Mariano Zavala, para fundar *Mundo Gráfico*, utiliza el dinero que personalmente ha ganado con *Nuevo Mundo*, que como sabemos a su vez sólo ha podido sobrevivir, en sus primeros tiempos, gracias al refuerzo representado por los beneficios de otra revista. La alianza de Zavala con La Papelera Española, que le es necesaria para sostener la expansión de su empresa, señala un nuevo paso en el proceso de amoldamiento de la prensa a las reglas del capitalismo.

Otra explicación podría ser la técnica. Luca de Tena encarga máquinas antes de lanzar *Blanco y Negro*, y trae de Alemania, para ponerlas en marcha, a un técnico de alta cualificación, José Blass, que permanecerá en la empresa. La revista, que inicialmente se imprime en los talleres de Rivadeneyra, pronto tiene pues talleres propios, y a partir de entonces el material se va renovando constantemente para seguir las últimas evoluciones técnicas. Perojo, cuando crea *Nuevo Mundo*, no dispone de medios comparables. Pero tiene la misma política de fuertes inversiones, utilizando sus ganancias para la construcción en 1906, en la calle de Larra, del modernísimo edificio de oficinas y talleres que pasará después a manos de Prensa Gráfica para la impresión de *Mundo Gráfico*, y más tarde será sede de la empresa de *El Sol*. *La Ilustración Española y Americana*, en cambio sigue fiel por aquellos años a los procedimientos que habían asegurado su éxito. Todo parece indicar que sufre una paulatina descapitalización, y que a raíz de ello se ve superada desde el punto de vista técnico.

En materia redaccional se dan diferencias similares. Luca de Tena es conocido por haber sido el primer empresario en remunerar decentemente a sus redactores y colaboradores, exigiéndoles en contrapartida una profesionalidad mayor de lo que entonces era norma. Los medios técnicos de que dispone son también un atractivo para los artistas, a los que seduce por este canal : los nombres más famosos de la pintura de entonces llegan a la revista con el color. Pero Luca de Tena no se contenta con valores reconocidos, y trata de descubrir talentos nuevos organizando a partir de 1901 toda una serie de concursos. Al lado de los escritores, pintores y escultores famosos se afirma una nueva generación que se lo agradecerá a *Blanco y Negro*. Los esfuerzos de *Nuevo Mundo*, que en muchos aspectos imita a *Blanco y Negro*, no son sin duda comparables. Pero esta revista se distingue también por las oportunidades que brinda a los principiantes. Muchos periodistas que se harán famosos, como José Carretero, o José Campúa, primer fotógrafo de prensa español, en ella se inician en su oficio, al lado de redactores confirmados. *Mundo Gráfico* utilizará los mismos procedimientos, señalándose por la forma como vence a *Nuevo Mundo*, al contratar a sus mejores redactores. En cuanto a *La Esfera*, también recurre a periodistas de primera fila. *La Ilustración Española y Americana*, en cambio, se muestra incapaz de seguir a sus

competidores por este camino, aunque sigue contando con colaboraciones de prestigio en el ámbito literario.

Por último, las nuevas revistas adoptan una política comercial dinámica. Casi todas son semanarios (*Por Esos Mundos* es la excepción) con el atractivo que supone la renovación de su contenido cuatro veces cada mes. Su precio, excepto para *La Esfera*, es relativamente bajo : 15 cts. para *Blanco y Negro* al ser fundado, que subirán después a 30 cts., pero con notable mejora de la calidad. *Nuevo Mundo*, lanzado también a 15 cts., baja a 10 cts. durante cierto tiempo, aunque vuelve a subir y en 1910 cuesta 20 cts. Todos son muy baratos en comparación con *La Ilustración Española y Americana* que se vende a 1 pta. : aunque ofrece mayor abundancia informativa, la relación calidad-precio no le es favorable. La publicidad influye también en el éxito económico de las nuevas publicaciones. Su presencia es notable en *Blanco y Negro*, donde se dan nuevas pautas de consumo a través de anuncios dirigidos a un público predominantemente femenino pero también masculino, pues se refieren por ejemplo a cosméticos, gramófonos o bicicletas. Su papel es similar en otras publicaciones : en 1915, la publicidad representa una tercera parte del volumen de negocios de *Nuevo Mundo*. Otro elemento que permite diferenciar también a *La Ilustración Española y Americana* en este terreno es también por ejemplo la práctica por Prensa Gráfica de un sistema de suscripciones combinadas entre sus publicaciones, y la continuación con *El Sol*, tras el nacimiento de este último, en 1917.

En conjunto, desde los puntos de vista técnico, redaccional y comercial, *La Ilustración Española y Americana* parece pues sufrir serias desventajas frente a sus competidores.

La diferencia de contenidos y de presentación

Pero más aún que todas las consideraciones anteriores, la lectura de todos estos periódicos es la que da la clave de su éxito, que hace de los años 1900 la edad de oro de la prensa ilustrada en España. En comparación con *La Ilustración Española y Americana*, en conjunto ofrecen un contenido diferente.

Hacia 1900, *La Ilustración* viene siendo algo así como una revista literaria ilustrada. Los grabados se hacen sobre madera, a buril, siguiendo la técnica tradicional. Los *monos* son en general reproducciones de obras artísticas y retratos. Algunos se refieren también a la actualidad, pero no son los más numerosos. No tiene reporteros gráficos.

Sus competidores también se basan en la asociación de textos e imagen que le ha dado el éxito. Pero *Blanco y Negro*, *Nuevo Mundo*, *Mundo Gráfico* están en relación mucho más directa con la actualidad, recurren mucho más a la fotografía (en 1893 *Nuevo Mundo* emplea a dos fotógrafos) y están al acecho de alardes informativos como la publicación, por *Blanco y Negro*, de un reportaje gráfico sobre el entierro de *Frascuelo* menos de 24 horas después de celebrarse, o de las fotos del Barranco del Lobo, por *Nuevo Mundo*, en 1909, que dispara la tirada de 70.000 a más de 250.000 ejemplares. Esta búsqueda del acontecimiento implica incluso a *Nuevo Mundo* en un escándalo : en 1910, el semanario manipula una foto del rey haciendo que aparezca Maura a su lado para apoyar la acusación que formula contra este último de haber torpedeado el gobierno Moret con la complicidad de los dirigentes del

Partido liberal. Es muy significativo que sea *La Ilustración Española y Americana* la que publica la foto auténtica, que ha servido de base para el montaje : dos concepciones del periodismo se enfrentan en este incidente simbólico.

Otro diferencial es la función que desempeña el texto. En las revistas que se ajustan al nuevo modelo, aún es abundante, pero apunta a distraer ante todo. Se habla poco de temas serios, especialmente de política. Como *La Ilustración Española y Americana*, sus competidores pretenden enseñar y deleitar a la vez, pero insisten más en este aspecto que en aquél. Evitan ese didactismo, esas largas y pesadas explicaciones que hacen indigesta a la venerable revista, y a la utilización del exotismo que imitan de ella añaden la de todo lo que puede darles una tonalidad "festiva", para utilizar el término que reivindica *Blanco y Negro* al ser lanzado. El deseo de seducir a los diversos componentes del público familiar es evidente, en especial en el caso de *Blanco y Negro*, con sus secciones de "Actualidades" y "Gente Menuda".

De ello resulta otro tipo de presentación, un formato reducido, una utilización mucho mayor de la imagen, y en especial de la fotografía, que desbanca al grabado, base del éxito de las *Ilustraciones*. La iconografía es cada vez menos austera, los dibujos apuntan explícitamente a divertir al lector. El propio *Blanco y Negro*, aunque su autopublicidad esgrime el rigor moral como argumento de venta, no rechaza las reproducciones que dejan entrever alguna pantorrilla femenina, aunque son sobre todo *Nuevo Mundo* y *Mundo Gráfico* las que recurren a este tipo de seducciones. Y los artistas cuyas obras se reproducen en el semanario de Luca de Tena no son siempre los más académicos. Dominan las escenas campestres, pero hacia 1900 se desarrolla toda una fase muy brillante en la que la vanguardia artística está muy presente.

Esta revista merece especial insistencia en la calidad de su presentación. Desde su creación, no cesa de innovar, y su papel de pionero en las nuevas técnicas de impresión le permite ser el primer periódico español que utiliza la bicromía en 1897, la tricromía en 1899 y, poco después, la cuadricromía. Así puede brindarles a sus lectores reproducciones de pequeño formato, que se pueden despegar fácilmente sin cortar las páginas. Todo ello, junto con la constante mejora de la calidad del papel, le permite alcanzar una brillantez que sería vano buscar en las revistas de gran tirada actuales. De hecho, la única publicación periódica que se puede comparar entonces con *Blanco y Negro*, superándola incluso es, *La Esfera*, pero a un precio netamente superior. Curiosamente sin embargo, la evolución de *Blanco y Negro* llevará una menor presencia del color y a un conformismo estético mucho mayor en 1910 ó 1920 que en 1900. En el segundo decenio del siglo, la reproducción de obras de arte en color cede el paso ante la fotografía en blanco y negro, aunque no se entiende bien por qué motivo. Poco antes de 1920, la revista adopta el huecograbado, pero este nuevo adelanto no compensa la pérdida general de calidad artística.

Frente a estos alardes técnicos y artísticos, con sus más y sus menos, *La Ilustración Española y Americana* por su parte permanece fiel hasta el final al predominio del grabado, a pesar de la introducción de la fotografía. En cuanto al texto, lleva la firma de periodistas o escritores consagrados, pero la revista en conjunto parece muy austera y obsoleta con su ausencia de color y su didactismo, frente a la ligereza de sus competidores.

El fin de las *Ilustraciones*, en el caso madrileño, parece pues deberse a una triple mutación, económica, técnica, y de contenidos, de la prensa de entretenimiento. La vuelta del siglo señala la transición en España de una prensa de tipo artesanal a una prensa de tipo industrial. Los semanarios que nacen en los años 1890-1900 saben utilizar los nuevos medios que se les ofrecen para preceder la espera del público y seducir a masas crecientes de lectores. Al lado de los diarios, que informan y reflexionan sobre la actualidad, ofrecen el colorido y la evasión : de ahí su éxito. Las *Ilustraciones* están condenadas a desaparecer o a renovarse adoptando otras pautas : en la práctica viene a ser lo mismo, pues si cambian de fórmula dejan de pertenecer a un género que así acaba extinguiéndose.

Jean-François Botrel

COMENTARIOS FINALES Y CIERRE¹

De los comentarios oídos, se pueden destacar alguna observación y deducir, para futuras investigaciones, algunas orientaciones.

Convendría prestar más atención a las primeras *Ilustraciones*, como *El Museo Universal* o *La Ilustración Catalana*, para comprobar cómo llegaban modelos extranjeros o madrileños a provincias donde gran parte del contenido de dichas revistas era “pirateado” (Alonso) y tener en cuenta el prestigio del género dominante, el madrileño o el barcelonés, con importantes tiradas, en un país centralizado, que impelía cada redacción a reconstruir el modelo a su escala (Elorza). El peso del modelo original se hace sentir hasta sobre las *Ilustraciones* destinadas a los niños o sobre la *Republicana Federal* (Bussy-Genevois).

Podría ser útil una reflexión sobre los usos de las *Ilustraciones* que permitiría tal vez establecer una vinculación con el sistema de la publicaciones por entregas (Alonso).

La larga agonía de las *Ilustraciones*, con el mantenimiento del modelo original, ¿puede ser un indicio de la persistencia de los gustos tradicionales (Elorza) y de la inercia de la clientela de estas revistas (Desvois) ? ; las bajas tiradas no eran, por otra parte, rémora para que se siguieran publicando ya que la maquinaria estaba amortizada desde hacía mucho tiempo (Desvois), y el fenómeno es perceptible también en Francia donde, sin embargo, el género supo renovarse ya que *L'illustration* se publicó hasta 1940 (Trenc). En España, la decadencia empezó a finales del siglo XIX (Desvois), pero, detrás de la inercia semántica del título, ¿no ha de tomarse en cuenta una evolución del objeto (Le Bigot)?

La existencia de una *Ilustraciones* de referencia (*La Ilustración Española y Americana*), no ha de hacer olvidar que en Cataluña también hubo una prensa ilustrada de gran difusión (Fontbona), lo mismo que en Galicia y Asturias o en Andalucía donde existía “otro periodismo”, incluso con difusión nacional (G. Galindo).

El análisis de los contenidos permite destacar una preocupación por lo científico y técnico, también presente en los diarios de las exposiciones universales (Vélez), y perceptible en las *Ilustraciones*, en España, a partir de la Exposición Universal de 1867 (Alonso).

Pero, es imprescindible prestar una mayor atención a la dimensión icónica para explicar la interacción texto/imagen y es necesario valorar la importancia del desarrollo de los factores técnicos.

Las *Ilustraciones* dan cuenta de la importancia de los modelos culturales extranjeros introducidos por ese canal en España así como, a su vez, del modelo de la capital (Madrid sobre todo) destinado a provincias y a América Latina. Las *Ilustraciones* podrían tal vez considerarse como imagen y proyecto de una categoría social : el eclecticismo de las

Ilustraciones, quizá influido por los *Ilustraciones* que ya tenían ese carácter heteróclito y universal, las escuelas de pinturas en ellas representadas, el espectáculo de la beneficencia destinada a los pobres o el hieratismo del formato y de la encuadernación de los tomos anuales pueden ser una autorrepresentación de la “clase media”, un bien cultural (de coste por otra parte elevado) muy propio para la “distinción”. Sería una manera de desmarcarse en la sociedad, con la satisfacción narcisista de poder contemplarse a sí misma (Botrel).

Más generalmente, las *Ilustraciones*, género poco estudiado en España aun cuando el trabajo de Marta Palenque abre muchas perspectivas², son una invitación a prestar más atención a la imagen y a los sistemas de representación icónica en la España contemporánea.

Y con este volumen sobre *Ilustraciones*, quinto de una serie dedicada a la prensa ibérica y latinoamericana³, se despide PILAR de Rennes pero no — eso esperamos — de la grata y fructífera compañía de tantos investigadores y amigos.

NOTAS

1. Agradezco a Philippe Castellano el resumen de los debates que sirve de base para estas líneas.
2. *Gusto poético y difusión literaria en el realismo español*, Sevilla, Alfar, 1990.
3. *Presse et société*, Rennes, Université Rennes 2, 1979, 161 p. ; *Presse et public*, Rennes, Université Rennes 2, 1984, 106 p. ; *La typologie de la presse*, Rennes, Université Rennes 2, 1986, 209 p. ; *Le discours de la presse*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes , 1989, 275 p.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN : E. Trenc	5
ANTECEDENTES Y DIFUSIÓN	
Antecedentes de las <i>Ilustraciones</i> : C. Alonso	13
Difusión de las <i>Ilustraciones</i> en España : C. Alonso	45
MODELOS EXTRANJEROS Y TIPOLOGÍA	
Los modelos extranjeros, <i>The Illustrated London News</i> y <i>L'Illustration</i> : E. Trenc	57
Tipología de las <i>Ilustraciones</i> : E. Trenc	63
ASPECTOS MATERIALES Y ECONÓMICOS	
Las <i>Ilustraciones</i> y la reproducción de sus imágenes : F. Fontbona	73
Las <i>Ilustraciones</i> y la nueva encuadernación industrial : el grabado sobre metal, base de la nueva encuadernación : P. Vélez	81
A. de Carlos y <i>La Ilustración Española y Americana</i> . El empresario y la empresa : J. F. Botrel	91
ANÁLISIS DE LA INFORMACIÓN	
El reportaje gráfico en <i>La Ilustración Española y Americana</i> y Juan Comba : P. Ayrault	99
La Guerra de Cuba y Filipinas en tres <i>Ilustraciones</i> : <i>La Ilustración Española y Americana</i> (1896-1899), <i>La Ilustración Artística</i> (1898) y <i>La Hormiga de Oro</i> (1896-1899) : M. C. Chaput	119
Las <i>Ilustraciones</i> en México y Cuba y el IVº centenario de 1492 : J. Covo	137
Los retratos en <i>La Ilustración Española y Americana</i> : tretas y tramoyas de un género : C. Le Bigot	145
Escritura de la alteridad en las <i>Murmuraciones europeas</i> de Don Emilio Castelar. <i>La Ilustración Artística</i> (1898) : D. Rodrigues	163
ASPECTOS CULTURALES	
El discurso científico en <i>La Ilustración Española y Americana</i> : Ph. Castellano	179
Las Bellas Artes en las <i>Ilustraciones</i> : E. Trenc	207
LAS ILUSTRACIONES REGIONALES	
<i>La Ilustración de Logroño</i> : J. M. Delgado Idarreta	217
Nuevos elementos de caracterización de <i>La Rioja Ilustrada</i> (1907-1908) : Publicidad - Ilustraciones - Creación literaria : M. P. Martínez Latre	229
<i>La Ilustración Gallega y Asturiana</i> : X. Castro Pérez	251
La transición de un género periodístico : de <i>Ilustración Andaluza</i> al nacimiento de <i>La Unión Ilustrada</i> (1879-1909) : J. A. García Galindo y M. Morales Muñoz	267
LAS ILUSTRACIONES ATÍPICAS	
<i>La Ilustración Republicana Federal</i> (1871-1872). Los temas de la mentalidad republicana : A. Elorza	283
<i>La Ilustración Católica</i> : los inicios del nacionalcatolicismo : M. Bizcarrondo	303
Una <i>Ilustración</i> atípica : <i>La Ilustración Moderna</i> (Barcelona, 1892-1894) : A. Ezama Gil	315
Las <i>Ilustraciones</i> en la prensa infantil madrileña del siglo XIX : G. Cazottes	327
EL FIN DE LAS ILUSTRACIONES	
El fin de las <i>Ilustraciones</i> : el caso de Madrid : J.-M. Desvois	343
COMENTARIOS FINALES Y CIERRE : J.-F. Botrel	349

ACHEVÉ D'IMPRIMER
LE 2 AVRIL 1996
A QUICK PRINT, RUE
DU BELVEDERE, A
MONTPELLIER.

Dépôt légal : 2^e trimestre 1996.

