

**UNIVERSIDAD DE MURCIA**  
**FACULTAD DE LETRAS**

**TEXTO E IMAGEN:**  
**LA ILUSTRACIÓN COMO COMPONENTE**  
**SEMIÓTICO-DISCURSIVO**  
**DE LA NOVELA CORTA (1900-1936)**  
**Análisis sociológico, artístico y literario**

**Volumen I**

**SEBASTIANA MARÍA GARCÍA MÍNGUEZ**

A Valentín:  
su compañía, comprensión  
y paciencia han sido mi mejor apoyo

## **ABREVIATURAS**

El Cuento Semanal	<i>El C. S.</i>
Los Contemporáneos	<i>Los C.</i>
El Libro Popular	<i>El L. P.</i>
La Novela Semanal	<i>La N. S:</i>
La Novela de Hoy	<i>La N. de H.</i>
La Novela Mundial	<i>La N. M.</i>
Ilustración interior	Ilus. int.
Ilustración de portada	Ilus. port.

## ÍNDICE

<b>AGRADECIMIENTOS</b> .....	10
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	11
 <b>CAPÍTULO I</b>	
<b>Aproximación histórica a la imagen ilustrada</b> .....	19
1.1. Introducción.....	20
1.2. De la caverna al códice.....	21
1.3. El códice medieval.....	26
1.4. De la xilografía a la litografía.....	36
1.5. La diversificación tecnológica del siglo XIX.....	52
 <b>CAPÍTULO II</b>	
<b>Los medios icónicos de masas</b> .....	56
2.1. Cultura popular y cultura de masas .....	57
2.2. Estética de la imagen.....	61
2.3. Evolución de los medios icónicos de masas.....	71
2.3.1. El cartel. Inicio y desarrollo.....	75
2.3.2. El cómic y la historieta.....	87
2.3.3. La historieta en España .....	98

**CAPITULO III**

<b>Relaciones entre literatura, pintura e ilustración</b> .....	106
3.1. Relación histórica literatura y pintura.....	107
3.2. Las ilustraciones de las colecciones de novela corta en relación a los movimientos artísticos de los siglos XIX y XX.....	119
3.2.1. Estética romántica.....	133
3.2.2. Estética realista.....	136
3.2.3. Estética simbolista.....	143
3.2.4. El Art Nouveau.....	148
3.2.5. Relación con la historieta y el cómic.....	150

**CAPÍTULO IV**

<b>La condición genérica y artística</b> .....	167
4.1. Ámbito histórico y social.....	168
4.2. Desarrollo del mercado editorial.....	172
4.3. Auge de las revistas destinadas a la edición de novelas cortas.....	181
4.4. La Prensa Literaria.....	190
4.4.1. Revistas literarias de poesía y de crítica literaria.....	191
4.4.2. Revistas literarias dedicadas a la novela corta.....	205
4.4.3. Revistas literarias que publican colecciones de novela corta.....	206
4.4.3.1. Colecciones literarias de ideología política.....	215
4.4.3.2. Colecciones cinematográficas.....	217
4.4.3.3. Colecciones de poesía.....	218
4.4.3.4. Colecciones de teatro.....	219

4.4.3.5. Colecciones de novela erótica.....	221
4.3. Aspectos publicitarios de las colecciones de novela corta.....	227

## CAPÍTULO V

<b>El lenguaje de la imagen en la novela corta.....</b>	<b>231</b>
5.1. Texto e imagen. La imagen ilustrada en el proceso comunicativo.....	232
5.2. Valores semióticos de la ilustración: el encuadre, el espacio y el color.....	248
5.3. El ilustrador entre el autor y el receptor.....	256
5.4. Los temas y motivos narrativos y su ilustración: argumento, tema y motivo.....	271
5.5. Los grandes motivos en las ilustraciones de las colecciones de novela corta.....	278

## CAPITULO VI

<b>Caracterización y análisis de las revistas más destacadas.....</b>	<b>328</b>
6.1. Introducción.....	329
6.2. <i>El Cuento Semanal</i> : Propósito y desarrollo editor.....	330
6.2.1. Formato y precios de venta.....	335
6.2.2. Diseño de cubierta y contracubierta.....	338
6.2.3. Ilustración y publicidad.....	344
6.2.4. La producción de novelas cortas. Variantes en la edición de género. Autores e ilustradores.....	355
6.2.5. Grandes líneas argumentales.....	379
6.2.6. Técnicas de ilustración.....	385
6.2.7. Semántica de la ilustración.....	393
6.2.7.1. Los elementos centrales de las ilustraciones.....	393

6.2.7.2. Ejes semánticos de las ilustraciones.....	409
6.2.8. Relación general de autores e ilustradores.....	417
<b>6.3. Los Contemporáneos: Propósito y desarrollo editor.</b> .....	422
6.3.1. Formato y precios de venta.....	424
6.3.2. Diseño de cubierta y contracubierta.....	425
6.3.3. La producción de novela corta. Autores e ilustradores.....	429
6.3.4. Relación general de autores e ilustradores.....	445
<b>6.4. La Novela Corta: Propósito y desarrollo editor.</b> .....	448
6.4.1. Formato y precios de venta.....	451
6.4.2. Diseño de cubierta y contracubierta y páginas iniciales.....	455
6.4.2.1. Ilustración y publicidad.....	463
6.4.3. La producción de novela corta: variantes en la edición de género. Autores e ilustradores.....	471
6.4.4. Grandes líneas argumentales.....	484
6.4.5. Técnicas de ilustración.....	500
6.4.6. Semántica de la ilustración.....	506
6.4.6.1. Elementos centrales de las ilustraciones.....	506
6.4.6.2. La sociedad y su reflejo en la ilustración de <i>La N.C.</i> .....	512
6.4.6.3. Ejes semánticos de las ilustraciones.....	518
6.4.7. Relación de autores, ilustradores y obras.....	526.
<b>6.5. El Libro Popular: Propósito y desarrollo editor.</b> .....	535
6.5.1. Formato y precios de venta.....	537

6.5.2. Diseño de cubierta y contracubierta.....	538
6.5.3. La producción de novelas cortas. Variantes en la edición de género. Autores e ilustradores.....	544
6.5.4. Grandes líneas argumentales.....	552
6.5.5. Técnicas de las ilustraciones.....	554
6.5.6. Semántica de la ilustración.....	559
6.5.6.1. Los elementos centrales de las ilustraciones y su ambientación....	559
6.5.6.2. Ejes semánticos de las ilustraciones.....	568
6.5.7. Relación de autores, ilustradores y obras.....	576
<b>6.6. La Novela Semanal: Propósito y desarrollo editor.....</b>	<b>578</b>
6.6.1. Formato y precios de venta.....	580
6.6.2. Diseño de cubierta y contracubierta.....	581
6.6.3. La producción de novela corta. Autores e ilustradores.....	582
6.6.4. Grandes líneas argumentales.....	604
6.6.5. Relación de autores e ilustradores.....	607
<b>6.7. La Novela de Hoy: Propósito y desarrollo editor.....</b>	<b>611</b>
6.7.1. Formato y precios de venta .....	613
6.7.2. Diseño de cubierta y contracubierta.....	616
6.7.3. La producción de novela corta. Autores e ilustradores. ....	619
6.7.4. Grandes líneas argumentales.....	644
6.7.5. Relación de autores e ilustradores.....	645



<b>6. 8. <i>La Novela Mundial</i>: Propósito y desarrollo editor.....</b>	<b>655</b>
6.8.1. Formato y precios de venta.....	657
6.8.2. Diseño de cubierta y contracubierta.....	658
6.8.3. La producción de novelas cortas. Autores e ilustradores.....	662
6.8.4. Relación de autores e ilustradores.....	670
<b>6. 9. Técnicas y semántica de la ilustración en <i>La Novela Semanal</i>, <i>La Novela de Hoy</i> y <i>La Novela Mundial</i>.....</b>	<b>673</b>
6.9.1. Técnicas de ilustración .....	673
6.9.2. Semántica de la ilustración.....	682
6.9.2.1. Elementos centrales de las ilustraciones.....	682
6.9.2.2. Ejes semánticos de las ilustraciones.....	697
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>712</b>
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>733</b>

## AGRADECIMIENTOS

La concepción, elaboración y redacción de esta tesis doctoral ha supuesto una ardua y difícil tarea en el terreno académico, particular y familiar. Por ello, resulta obligada la expresión de gratitud hacia todas las personas que, con su apoyo, me han permitido hacer realidad una antigua e ilusionada aspiración.

En primer lugar a don Manuel Martínez Arnaldos, catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada del Departamento de Literatura Española, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Facultad de Letras de la Universidad de Murcia, director de esta tesis, en quien, durante el largo proceso de génesis y desarrollo de la misma, siempre he encontrado acertado consejo y colaboración humana, académica y bibliográfica.

Al doctor don José Luis Molina Martínez, sin cuya generosa amistad, ánimo, asesoramiento y ayuda continua, este trabajo nunca hubiese visto su fin.

A don Andrés Ruiz Munuera, verdadero y paciente artífice del programa informático que se adjunta a estos volúmenes.

Al Fondo Cultural Espín de la Caja de Ahorros del Mediterráneo en Lorca, en la persona de don Antonio López Gimeno, quien me ha facilitado, para la documentación, el abundante número de colecciones de novela corta que se encuentra en la Biblioteca de este Fondo.

## **INTRODUCCIÓN**

## **1. INTRODUCCIÓN**

La importancia de la imagen en la sociedad actual y en los medios de comunicación ha sido el punto inicial que suscitó nuestro interés por el fenómeno de la ilustración, al que consideramos un decisivo vehículo cultural, en el que concurren de forma original y activa palabra e imagen para lograr la optimización de los recursos expresivos y comunicativos del lenguaje.

La ilustración, como hecho genérico, se refiere a una forma especial de entender la imagen que se inspira en un texto, en una narración e incluso en un producto que se desea publicitar. En principio, estamos frente a una actividad que, durante la historia, ha sido relegada a un segundo plano de la jerarquía artística, al no ser considerada genuina manifestación del arte, sino un mecanismo funcional de creación de imágenes de segundo o tercer grado, subrogadas a un texto determinado. Por ello, aún constatando las diferencias estéticas y de procedimiento que la ilustración mantiene con otras artes, nuestro contacto con esta disciplina ha motivado la consideración del valor que la ilustración como género ha tenido y tiene para el arte y el conocimiento.

El concepto de ilustración se utiliza en variedad de contextos, lo que muestra su relevancia en tanto que tendencia intrínsecamente humana, a la altura de otras formas de representación de la realidad e igualmente capaz de transmitir conocimiento e información. Ello conduce a un doble análisis de la ilustración: el que parte de la ornamentación y el que parte de una idea de la ilustración como imagen explícita y directamente vinculada al texto. Ilustrar no hace referencia solamente a la producción de imágenes que sirven para enriquecer el texto mediante ejemplos visuales, sino, ante todo, alude a la instrucción de una idea mediante imágenes o figuras.

Si tomamos como ejemplo la ilustración de obras literarias, la imagen sirve generalmente para fijar una interpretación visual, una escena o pasaje, es decir cumple un importante papel a la hora de alimentar la actividad imaginativa del lector. En la ilustración de las obras literarias se produce un singular proceso de mimesis que lleva a aunar dos esfuerzos, el del escritor y el del artista plástico en pos de una entidad estética más elevada.

Estas premisas, entre otras, nos impulsan a la realización del presente trabajo, e implican nuestro propósito de hacer patente el valor de la ilustración como verdadero fenómeno capaz de mantener identidades de lenguaje, de crear formas semánticas propias, unas veces derivadas de los conocimientos compartidos entre autores y lectores, y otras, emanadas de la configuración de iconos propios que se van estableciendo en la mente de los colectivos.

En el momento actual, resulta evidente el protagonismo de la imagen en la comunicación visual, pero, antes de que los avances tecnológicos hubiesen desarrollado una verdadera identidad para la ilustración, se ha recorrido un largo camino que sería prolijo detallar. Sin embargo, existe un punto de inflexión en este proceso histórico y que nos ha resultado especialmente atractivo: el referido a la importancia que la ilustración como categoría semiótico–discursiva establece en la literatura de gran difusión que se produce en los años iniciales del siglo XX.

Entre los años finales del siglo XIX y el estallido de la Guerra Civil, en 1936, la sociedad española sufrió profundas transformaciones que tuvieron amplia repercusión sobre la producción literaria. La socialización que se produce desde inicios de siglo y que culmina con la etapa republicana, indica que la preocupación por los libros y la necesidad de lectura se había incrustado en el tejido social. Bien como útil de

aprendizaje, como elemento de distracción o como símbolo de ascenso social, el libro resulta atractivo para todas las clases y deja de ser prebenda de los poderosos, en un paso “democratizador”, sin precedentes en la historia.

Las colecciones literarias de novela corta ocupan un lugar de privilegio en esta evolución y posibilitan cotas de lectura y publicaciones inimaginables hasta ese momento. La edición de novela corta no es novedosa en la literatura española. La innovación está en la forma de publicación, en las tiradas masivas y en el éxito de ventas que supusieron. Durante algo más de sesenta años la mayor parte de las novelas cortas fueron escritas para colecciones de aparición periódica y de gran difusión. Su esplendor corresponde a la época de preguerra y sus límites fueron señalados por Luis Sánchez Granjel<sup>1</sup>. Se trata de un proceso ampliamente estudiado por destacados investigadores, entre los que cabría citar, además de los clásicos de Sainz de Robles<sup>2</sup>, los estudios del profesor Martínez Arnaldos<sup>3</sup>, los del profesor Lozano Marco<sup>4</sup> o los de Alberto Sánchez Álvarez- Insúa<sup>5</sup>. Las razones del éxito de las colecciones se cifran, además de en las circunstancias socioculturales aludidas, en el hecho de que las mismas tenían, al menos en sus orígenes, una adecuada presentación en las que el uso del dibujo, de la ilustración, ocupaba un lugar determinante.

---

<sup>1</sup> Luis S. Grangel, *Eduardo Zamacois y la novela corta*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1980, p. 48. Como antecedente de este libro, los primeros trabajos de Granjel sobre el tema vieron la luz con el título “La novela corta en España (1907-1936)”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, LXXIV y LXXXV, 1968, pp. 477-508 y pp. 14-50.

<sup>2</sup> Vid., fundamentalmente, Federico Carlos Sainz de Robles, *La promoción de “El Cuento Semanal”, 1907-1925. (Un interesante e imprescindible capítulo de la historia de la novela española)*, Madrid, Espasa-Calpe.

<sup>3</sup> Vid., Manuel Martínez Arnaldos, *La novela corta española en el primer tercio del siglo XX. Teoría y práctica*, Murcia, Secretariado de Publicaciones e Intercambio de la Universidad de Murcia, 1975.

<sup>4</sup> Vid., Miguel Ángel Lozano Marco, “El lugar de la novela corta en la literatura española del siglo XX”, en José Luis Alonso Hernández/Martin Gosman/Rinaldo Rinaldi (red.), *La Nouvelle Romane (Italia – France – España)*, Amsterdam, Editions Rodopi, 1993.

<sup>5</sup> Vid., Alberto Sánchez Álvarez- Insúa, *Bibliografía e Historia de las colecciones literarias en España (1907-1957)*, Madrid, Asociación de Libreros de Viejo, 1996.

El foco esencial de esta tesis se centra, pues, en la consideración de los valores semióticos que el lenguaje de la ilustración tiene en este fenómeno de la novela corta. Los objetivos que nos planteamos son, entre otros, percibir e interpretar las imágenes que aparecen en estas colecciones literarias, en sus cualidades plásticas, estéticas y funcionales, siempre en relación con los textos a los que ilustran. Nos ocuparemos de observar y describir los modos expresivos utilizados en los mensajes visuales y de explorar los posibles significados de las imágenes según su contexto expresivo, emotivo y referencial.

Los valores semiológicos surgen en un contexto y un proceso determinado, el ser humano es un animal comunicativo, por ello, toda imagen ilustrada manifiesta una intención comunicativa que queda condicionada a un lugar, una época y unas circunstancias sociales, culturales, o económicas, de ahí que el primer capítulo de este trabajo esté dedicado a una somera aproximación al decurso histórico de la ilustración. Señalamos que entre nuestros intereses no está la valoración artística de las imágenes a lo largo de la historia, sino el análisis de la capacidad de la ilustración en tanto que género y medio capaz de servir al mismo tiempo al arte y a la transmisión de información y el conocimiento.

Nos proponemos además subrayar que los cambios operados en las apreciaciones estéticas, consecuencia de la irrupción de los medios icónicos de masas, han supuesto una revolución en las disciplinas artísticas, que se ha visto reflejada en las relaciones pintura, literatura e ilustración, y que ha dejado su impronta en los estilos y formas plásticas de las imágenes contenidas en estas colecciones de novela corta.

Preámbulo a nuestro análisis de las imágenes ilustradas en las revistas literarias es la presentación generalizada del ámbito y mercado editorial en el que se desarrolla

el auge de las colecciones de novela corta en sus diferentes variantes, muestra de su amplia repercusión y aceptación.

Nuestro trabajo sobre el análisis concreto de los valores semióticos de la imagen en la novela corta, se ha llevado a cabo en dos partes:

a) De un lado, hemos realizado un estudio de aspectos significativos del mundo de la imagen en estas revistas literarias. Hemos comenzado por rastrear en las ilustraciones de las colecciones de novela corta, las relaciones establecidas entre el autor, el ilustrador y lector, que permiten establecer un lenguaje icónico para los grandes motivos reflejados en estas obras, que son además manifestación de las preocupaciones sociales de la época.

Pese a que se ha manejado muchas obras correspondientes a las variadas publicaciones, por un criterio de claridad expositiva nos hemos centrado en las consideradas “grandes colecciones”<sup>6</sup> y, dentro de ellas, hemos seleccionado un total de dos mil cuatrocientas noventa y seis ilustraciones repartidas entre los ejemplares de *El Cuento Semanal*, *Los Contemporáneos*, *La Novela Corta*, *El Libro Popular*, *La Novela Semanal*, *La Novela de Hoy* y *La Novela Mundial*.

En cada una de estas grandes colecciones hemos prestado interés a su formato, precio, cantidad de obras publicadas, autores e ilustradores que colaboraron en ella y sobre todo al tipo de técnica ilustrativa y a las tendencias semántico-discursivas que transmiten sus imágenes y que tras ser comentadas con índices cuantitativos, quedan resumidas en los cuadros realizados al efecto.

---

<sup>6</sup> Para seleccionar estas siete grandes colecciones, hemos seguido el criterio de A. Álvarez Sánchez-Insúa, quien considera “grandes”, las colecciones de novela corta que rebasan el centenar de títulos (vid., A. Álvarez Sánchez-Insúa / M<sup>a</sup> del Carmen Santamaría Barceló, *La Novela Mundial*, Madrid, CSIC, 1997, p. 22.



La línea argumental de las novelas importante, por cuanto constituye la base de la que arranca el dibujante a la hora de establecer las imágenes, nos ha parecido básica, de ahí la referencia a ella que se ha llevado a cabo en el total de las obras analizadas, pero que hemos decidido exponer sólo en una parte de las mismas para evitar enojosas reiteraciones. Ese estudio argumental queda reflejado en los cuadros resumen y sus correspondientes comentarios de cincuenta y un ejemplares del primer año de *El Cuento Semanal*, de ochenta ejemplares de *La Novela Corta* y de veinticinco de *El Libro Popular*. Al resto de las colecciones, le dedicamos breves comentarios que contribuyen a conocer la línea ideológica que sustenta a la editorial y condiciona al ilustrador.

Pese a que no es objetivo de esta tesis el análisis de la imagen publicitaria, pues, en todo caso, desbordaría sus presupuestos, hemos entendido que puede ser oportuno por sus posibles connotaciones presentar someramente alguna de las peculiaridades sobre el particular, preferentemente en dos revistas, *El Cuento Semanal*, porque es la pionera y marca de alguna manera las tendencias del mercado, y *La Novela Corta*, colección clave en la profunda transformación material que sufrieron este tipo de revistas.

b) De otro, y como complemento a todo este estudio, hemos realizado una exposición gráfica de imágenes, contenidos y motivos significativos, a través de un sencillo programa informático que, por limitaciones técnicas se ha debido repartir en los dos discos que se adjuntan.

El primer CD contiene una selección de algunos de los autores e ilustradores más interesantes. Se incluyen fotografías, detalles biográficos, ilustraciones y referencias a sus colaboraciones en las principales revistas de novela corta. En el segundo CD, hemos incluido imágenes de las portadas y una breve síntesis de cada una

de las colecciones anteriormente citadas, así como una recopilación de ilustraciones referidas a lo que hemos considerado grandes motivos, recogidos entre todas las colecciones de novela corta.

Estas son las bases sobre las que pretendemos construir nuestra tesis, que juzgamos interesante para los estudiosos del fenómeno de la novela corta, pues, mientras existe bibliografía suficiente sobre otros aspectos de la misma, el análisis de la imagen como componente textual e icónico de aquella, no ha merecido muchos estudios. Hemos pretendido sistematizar este componente semiótico-discursivo, de modo que pueda servir como base para futuras investigaciones.

## **CAPÍTULO I**

### **APROXIMACIÓN HISTÓRICA A LA IMAGEN ILUSTRADA**

## **1. 1. INTRODUCCIÓN.**

Al enfrentarnos con el tema de la ilustración encontramos una doble dificultad derivada de la definición del propio concepto y también de la delimitación de su campo de estudio. A lo largo de la historia se ha considerado la ilustración como la representación de escenas, objetos o personajes que guardan relación con el texto al que acompañan, pero las fronteras entre la decoración y la ilustración han sido en algunas épocas difíciles de establecer.

Para las sociedades primitivas la imagen era importante y la capacidad de engendrarla y manipularla resultaba enormemente apreciada. Las posibilidades en estas sociedades de contar con imágenes, quedaba reducida a actos simbólicos, escenas de caza y en algunos momentos más avanzados en rituales religiosos. Parece indudable que el artista que dibujaba en una caverna un mamut, pretendía no solamente comunicar algo, sino hacerlo de manera que trascendiese al lenguaje hablado.

Las raíces últimas de la escritura están en estos pictogramas que brotan de la necesidad de almacenar información y de comunicarla a una distancia superior a la de la voz humana, porque para estas sociedades primitivas imagen y palabra eran aliadas. Así lo entendieron desde hace milenios los artistas que sobre la piedra, la arcilla o la piel de un animal dejaron constancia, valiéndose primero de dibujos y después de palabras, de hechos, ideas y descubrimientos de su mundo, de su vida y de la de otras personas. Desde la más remota antigüedad se conservan documentos que acreditan esta aspiración del ser humano por perpetuar sus ideas y sentimientos. El arte figurado de dos dimensiones, se desarrolló probablemente a partir de otras categorías de huellas realizadas con la mano, no ya la impresión regular de esta extremidad, sino la interpretación de las huellas dejadas por las manos, untadas de arcilla o de algún

pigmento sobre superficies rocosas. Este “descubrimiento”, quizás sería el punto de arranque de la voluntad de recoger imágenes reconocibles y parecidas a las que rodeaban el ámbito del ser humano más primitivo.

La costumbre de dibujar y utilizar la imagen como complemento a cualquier mensaje ha ido evolucionando y adaptándose a las circunstancias sociales, ideológicas y tecnológicas sin desaparecer en ningún momento de la historia. Desde las pinturas de las cavernas a las imágenes cibernéticas, la necesidad del hombre de utilizar la imagen como reflejo de sus pensamientos ha dado lugar a todo tipo de manifestaciones: piedras talladas, libros de barro, rollos, pergaminos, códices, libros, periódicos, es decir, prácticamente todas las expresiones del ser humano son reflejo de la simbiosis entre la imagen y la palabra<sup>7</sup>.

## **1. 2. DE LA CAVERNA AL CÓDICE**

Los pictogramas primitivos han sido considerados de forma muy genérica como los orígenes remotos de la ilustración. Los pictogramas eran formas primitivas de escritura en las que los objetos o conceptos que se deseaban expresar se representaban por medio de dibujos: lo dibujado o pintado remite a aquello mismo que se expresa. Sin embargo, cuando un ojo significa ver o un pie se utiliza para indicar la acción de andar, entonces se habla de ideograma.

La escritura aparece cuando las imágenes, por su propia naturaleza y por la secuencia en que están distribuidas, pueden sustituir a las palabras habladas. En sus primeras etapas la escritura sólo podía habérselas con palabras que pudieran ser

---

<sup>7</sup> Para el desarrollo de estos contenidos, vid., Walter J. Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, reimp. pp. 94-97.

representadas mediante imágenes, es decir con objetos concretos y acciones. Una imagen de cabeza humana significaba “cabeza”, y una espiga significaba “cebada”. Poco a poco la situación comenzó a tornarse más compleja y la imagen empezó a usarse como una especie de metáfora, para sugerir otro objeto o un concepto que no se podía representar fácilmente. El paso clave en el desarrollo de la escritura se dio cuando una imagen comenzó a utilizarse no para designar un determinado objeto sino para reflejar el sonido correspondiente a su nombre. Este paso convirtió a la escritura en herramienta básica de la civilización. Para las sociedades primitivas que idearon los primeros sistemas de escritura, esta nueva herramienta suponía que las actividades humanas podían ser organizadas sistemáticamente.

Si las pinturas de las cavernas están ahí, o las primeras escrituras de los hombres fueron pictogramas, es porque los bisontes de Altamira, al igual que las estilizaciones de los jeroglíficos, son, sin duda, mensajes antes que arte. Esta necesidad humana de afirmar la existencia –*verba volant, scripta manent*–, indujo a la expresión dibujada, pues, evidentemente, el dibujo antecedió a todos los sistemas de fijar la palabra por medio de signos. Cuando se realizó el invento de apresar las sílabas o los fonemas, dando lugar a los más antiguos alfabetos, el hombre comenzó a dejar constancia de sí realizando transacciones o leyes, usando cuantos materiales fueron susceptibles de recibir sus escrituras: la piedra de las tablas de la ley o del código de Hanmurabi, el barro blando o cocido, el cuero de los animales. Las letras de los alfabetos, se nombran aún por el grafismo que representó su figura<sup>8</sup>.

---

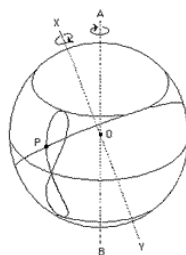
<sup>8</sup> Vid., Luis Cortés Vázquez, *Del papiro a la imprenta, pequeña historia del libro*, Valladolid, Junta de Castilla y León - Consejería de Educación y Cultura, Caja de Salamanca y Soria, Madrid, C.E.G.A.L., 1997, pp. 8-9.

La primera evolución de la imagen coincide con el momento en que el hombre deja de ser pastor nómada y se dedica a la vida sedentaria. Si hasta ese momento las imágenes de los interiores de las cuevas y refugios habían tenido como tema esencial los animales y su caza, las transformaciones del neolítico propiciarán la diversificación relativa de imágenes rudimentariamente recogidas en las decoraciones de vasijas o en sellos de barro. Creados los primeros sistemas de escritura, la imagen se convirtió en un medio decorativo que siempre contenía una información.

Con la aparición de las sociedades mercantiles, se fortalecen las condiciones necesarias para una multiplicación de las imágenes y para el intercambio de las mismas entre las diversas poblaciones del mundo antiguo, pero estas imágenes intercambiables podían estar ensambladas a textos escritos o simplemente a objetos de cerámica o de decoración, de ahí la estrecha relación entre la ilustración y las artes decorativas.

Las imágenes habrían de tener en algunas civilizaciones, como la egipcia, una importancia capital, al convertirse en verdaderos textos que ilustran situaciones la mayoría de las veces de carácter religioso. Los jeroglíficos de las culturas egipcias, mayas o hititas contenían muchos elementos de representación icónica que serían el antecedente de los textos ilustrados. Entre los restos más sobresalientes de la ilustración egipcia se encuentra *El Libro de los Muertos* (siglo XV a J.C.), en el que las ilustraciones aparecían formando un friso en la parte superior del texto.

En el mundo grecolatino, la ilustración también se empleó, aunque, por la fragilidad de los materiales utilizados, muy pocos han llegado hasta nosotros. Los sabios griegos incluían figuras en sus tratados científicos; por ejemplo, en una obra del astrónomo y geómetra Eudoxo de Cnido (406-355 a. de C.), y en *Materia medicinal* de Dioscórides, (mediados del siglo I).



Curva hipopede, intersección del cilindro y la esfera, utilizada por Eudoxo para explicar su modelo planetario

Esta tendencia a ilustrar los escritos fue tomada por los romanos, entre cuyas obras sobresale *Imagines* ( 39 a. de C.), de M. Terencio Varrón, que contenía, al decir de Plinio, una galería de hombres célebres con un total de setecientas figuras<sup>9</sup>.

La historia de la ilustración ha estado firmemente unida a la historia del libro y condicionada por los soportes materiales en que las diversas culturas transmitían sus vivencias e ideas. Los grandes imperios reflejaban sus escritos en la piedra de la misma forma que los sumerios o babilonios lo hacían en placas de barro, utilizando punzones más o menos duros para grabar sobre el material correspondiente. Entre los egipcios, griegos y romanos se impuso el papiro, frágil y perecedero, además de molesto en su uso. El papiro, una vez escrito y a veces iluminado, se envolvía en el llamado rollo o volumen que era la forma que el libro adoptó en la antigüedad y que estaba escrito únicamente por la cara interna. Cuando el volumen contenía una obra literaria se empleaban con exclusividad letras capitales, porque el uso de las minúsculas griegas data de la Edad Media y no se mantenía ninguna separación entre las palabras, lo que dificultaba la lectura. Era costumbre señalar el final de cada periodo del texto con un

---

<sup>9</sup> Vid., José Martínez de Sousa, *Pequeña historia del libro*, Gijón, Trea, 1999, p. 53.



rasgo o señal conocida como *paragraphos*, al comienzo de la última línea del periodo. La palabra se sigue usando hoy para señalar las distintas partes de un texto<sup>10</sup>.

Si bien Atenas, Alejandría y Roma eran grandes centros de producción de libros y los exportaban a todo el mundo conocido en la Antigüedad, el copiado a mano era lento y costoso, y sólo las clases poderosas podían permitirse el lujo de acceder a ellos.

Como los papiros se revelaron muy pronto frágiles, se sustituyó su uso por el del pergamino y otros materiales derivados de las pieles secas de animales, que en un principio se siguieron utilizando envueltos en rollos y así son mencionados por el propio Estrabón, como soporte para los textos históricos e incluso para la contabilidad de los comerciantes.

Pero los romanos, pueblo eminentemente práctico, además del rollo de papiro, utilizaban las *tabellae* o tabletas de madera o marfil, unidas por anillas, cubiertas de cera de ahí que se les llamase *cerae*, aunque el nombre en Grecia fue el de *deltos* o *pinax* y en Roma *caudes* o *codex* para hacer anotaciones. Estas *tablae* permitían escribir con un punzón y luego borrar y, además, por su configuración, podían ser transportadas y leídas con mayor facilidad.

Este primitivo sistema de soporte se perfeccionó a la largo de los primeros siglos del cristianismo, uniendo varios pliegos de papiro en su inicio y luego de pergamino y sujetándolos entre dos tablas de madera cosidas en los bordes. Por su consistencia y larga duración el códice de pergamino que caracteriza el libro cristiano medieval fue un instrumento apropiado para una sociedad pobre con poquísimos libros y menos lectores que además no se sentían vinculados al mundo literario clásico que se había transmitido en rollos.

---

<sup>10</sup> Vid., Svend Dahl, *Historia del libro*, Madrid, Alianza, 1972, p. 27.

### 1. 3. EL CÓDICE MEDIEVAL

La cultura cristiana pretendía esencialmente mantener y cuidar ritualmente de los escritos del pasado por cuya conservación se afanaron copiándolos. El libro cuya función primordial era mantener la memoria de la humanidad, contenía el rico legado de la doctrina religiosa que no se podía perder ni desvirtuar por estar en juego la salvación eterna.

Aunque hemos señalado que existen muchos textos antiguos que contienen dibujos e ilustraciones referidas al propio texto o aclaratorias del mensaje escrito, es precisamente con el desarrollo del códice<sup>11</sup> cristiano cuando las ilustraciones empiezan a tener un mayor y continuado desarrollo porque los manuscritos aparecen llenos de imágenes alusivas e interpretativas de las doctrinas que recogen.

El término ilustración abarca, en los manuscritos medievales, los conceptos de ornamentación e ilustración<sup>12</sup>, entendiéndose por *ilustración* una representación gráfica de lo narrado en el texto, lo que en la Baja Edad Media se llamó “estoriar”; por ornamentación se entendería los dibujos, las letras coloreadas y adornadas buscando el embellecimiento aunque ocasionalmente pudieran tener una función presentadora para el lector. La ornamentación fue utilizada además de con una función estética, para

---

<sup>11</sup> Libro escrito a mano en papiro, pergamino o papel. La voz manuscrito, con el que también se le conoce, tiene carácter genérico, reservándose el término *códice* (códex: libro de hojas cuadradas o rectangulares unidas por sus márgenes interiores) para los libros realizados antes de la invención de la imprenta (1450, aproximadamente).

<sup>12</sup> Vid., Hipólito Escolar, *Historia del libro*, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Pirámide, Madrid, 1986, pp. 179-279; e Hipólito Escolar, “Introducción”, en *Historia ilustrada del libro español. Los manuscritos*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Pirámide, 1993, pp. 26-28. Para una profundización de lo hasta ahora expuesto, por cuanto no constituye sino la introducción al verdadero objetivo de nuestra tesis, vid., Agustín Miralles Carlo, *Introducción a la historia del libro y de las bibliotecas*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1993, 5ª reimp., básicamente su primera parte, pp. 13-224.

marcar la separación entre las partes del texto, con el fin de que se localizaran fácilmente<sup>13</sup>.

Esta función en los manuscritos medievales<sup>14</sup> era mucho más importante de lo que ahora puede parecernos, pues su presentación interna carecía de estructura formal y era distinta de los libros actuales. No tenían portada, ni divisiones, ni siquiera el texto aparecía fragmentado, corría ininterrumpidamente. De ahí que se señalaran los inicios de las diferentes partes con letras mayúsculas, corrientemente en colores o con grandes iniciales coloreadas y adornadas con elementos típicos como entrelazos, animales fantásticos o exóticos. A unas se les llamaba *figurativas* porque están formadas por seres humanos, animales o entes variados y a otras *habitadas* porque en su interior hay entrelazos y figuras. La finalidad de la ilustración en los códices cristianos medievales era reforzar el texto escrito con una visualización de lo contado para que se grabara con más fuerza en la mente del lector la escena narrada, a veces, no precisaba ser realista porque el iluminador se dirigía principalmente sentimiento del que la contemplaba.

Entre los siglos VI al IX en la cultura medieval se está produciendo una síntesis entre la tradición clásica mediterránea, las aportaciones de los pueblos bárbaros, la influencia bizantina y, en el caso de España, el influjo musulmán. Será partir del siglo X cuando la llamada miniatura mozárabe constituya uno de los momentos más creativos del arte español y la gran aportación al arte europeo de la Edad Media

---

<sup>13</sup> “Un libro puede leerse, pero también mirarse [...]. Es con los ojos con los que nos acercamos a la historia del libro, que se convierte, así pues, en historia del arte, porque es sobre todo a la ilustración y a la decoración a las que el libro confía su valor estético. ‘Contar’ el libro a través de las imágenes y considerarlo objeto de arte no quiere decir, sin embargo, prescindir del aspecto social inherente al libro mismo, uno de los espejos más verídicos y menos deformantes de la cultura y del *ethos* que lo ha producido” (cfr. Susana Jiménez, *Objetos de arte. Libros y grabados*, Planeta-Agostini, Barcelona, 1989, p. 6).

<sup>14</sup> Sobre este tema, vid., H. Escolar Sobrino, *Historia ilustrada del libro español. Los manuscritos españoles*, Fundación Germán Sánchez Ruipérez-Pirámide, Madrid, 1996.

La profesora Ana Domínguez Rodríguez, en su estudio sobre la ilustración en el libro español anterior a la imprenta, analiza muchos de los códices manuscritos que constituyeron la base de la cultura cristiana medieval en la península ibérica<sup>15</sup> y que abarca desde el periodo visigótico hasta los manuscritos góticos. Cada uno de estos periodos han estado influidos por tendencias culturales previas que se muestran de forma muy clara en los códices y las imágenes que han llegado hasta nosotros. También en su estudio sobre el arte leonés del siglo X, Gómez Moreno sostiene que está constituido por las aportaciones de las migraciones de los cristianos del sur huidos al norte a fines del siglo IX y principios del siglo X y de ahí que señala las influencias islamistas indudables en todos estos manuscritos<sup>16</sup>. La dificultad de apreciar en toda su magnitud esta influencia estaría en la desaparición de la biblioteca de la Córdoba califal, en la que había más de 500.000 volúmenes; pese a ello, las apreciaciones anteriormente señaladas son manifiestas por el propio estilo de algunas de las miniaturas conservadas. Queda claro que las influencias en todos estos códices medievales no son más que el producto del intercambio de culturas que se produce en la España medieval. De igual manera conforme los estilos artísticos vayan evolucionando hacia el románico y gótico, las ilustraciones de los códices se irán adaptando a las nuevas formas estéticas que llegan de Europa.

No es objetivo de este trabajo entrar en un análisis minucioso de este periodo de la historia del libro; lo que pretendemos es dejar constancia de cómo la iluminación de textos es el reflejo de las ideas que en cada momento histórico y cultural han dominado

---

<sup>15</sup> Vid., Ana Domínguez Rodríguez, “La ilustración en los manuscritos”, en Hipólito Escolar (dir.), *Historia Ilustrada del libro español. Los Manuscritos*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez - Pirámide, 1993, pp. 293-363.

<sup>16</sup> Vid., Manuel Gómez Moreno, *Iglesias mozárabes: Arte español de los siglos IX al XI*, Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1919, 2 vols., pp.105-140 y 355-364.

y puesto que estos códices estaban dirigidos a una sociedad teocrática que pretende mantener y transmitir sus valores, los temas, en la mayoría de los casos, son interpretaciones de la Biblia, de la figura de Cristo (Pantocrátor) o de cuestiones esenciales de la teología cristiana<sup>17</sup>. En ellos, pues, literatura, texto e ilustración iban de la mano.

La muestra gráfica más clara de esta relación se encuentra en las diferentes versiones de la Biblia y en una serie de códices conocidos como “los beatos”, que se hicieron a partir de una obra central, *Comentarios al Apocalipsis de San Juan del Beato de Liébana*<sup>18</sup>.

El *Beato de Liébana* original se corresponde con la interpretación que escribiera, unos 65 ó 70 años después de la invasión árabe de la península, el monje Beatus<sup>19</sup>, que lo fue de la abadía de San Martín de Liébana. De esta obra o comentarios, su autor dio tres versiones: una en 776, otra ampliada en 784, y la última que incluye el comentario de Daniel en 786. Estos comentarios tienen un tono esperanzador a propósito del terrible texto de San Juan; su aparición constituyó un auténtico éxito en la península hispánica, entonces sobrecogida por la invasión musulmana primero y esperanzada después por el avance cristiano de la Reconquista. Su confección pudo estar motivada por una declaración del IV Concilio de Toledo que animaba a la lectura del libro del Apocalipsis, desde la Pascua a Pentecostés, en un intento de atraer la atención espiritual de los creyentes a quienes agobiaban los males de su tiempo y la inquietud natural de

---

<sup>17</sup> Las tres grandes religiones monoteístas (cristianismo, islamismo y judaísmo) están basadas en el contenido de un libro, Biblia, Corán y Talmud.

<sup>18</sup> Vid., Luis Cortés, *Del papiro a la imprenta, pequeña historia del libro*, cit., p. 45.

<sup>19</sup> Beato o Beatus fue un monje de San Martín de Turieno que vivió a finales del siglo VIII. Con su *Apologético* combatió a la herejía adopcionista del arzobispo de Toledo Elipando. Es el primer hispano que cita a Santiago como patrón de España, en su primera redacción del *Comentario a la Apocalipsis de San Juan*, escrito basado en los textos de Primario y Ticorcio, concluido alrededor del año 786. Su explicaciones sobre las revelaciones de San Juan calmaban las inquietud de los cristianos que veían cercano el fin del mundo. A todas las copias de este códice se les llama “beatos”.

conocer lo que ocurriría después de la muerte<sup>20</sup>. En realidad el autor se limitó a recoger opiniones de pensadores e hilvanarlas de acuerdo a lo que más tarde se llamó *catena aurea*, colección de pensamientos de personas con autoridad sobre un tema.

Los *beatos* son, en general, obras ricamente ilustradas, cuyos temas se repiten. En total el número de ilustraciones que contienen los ejemplares y que probablemente contuviera ya el original es de 98. El número de *beatos* que existen en la actualidad es de 34, de los cuales 9 son folios sueltos y 24 códices, de los que solamente se encuentran 11 en España<sup>21</sup>. Las ilustraciones que embellecen los textos cumplen la función de explicar la doctrina para las personas de la época, algunas incapaces de leer y muchos menos capaces de comprender el texto latino. El tema del Apocalipsis se prestaba a esta explicación gráfica paralela, que resultaba enormemente expresiva; las ilustraciones tienen un desarrollo plano, sin volúmenes ni perspectivas, y el color, que tiene gran protagonismo, sirve para cubrir los fondos, animar los trajes y los rostros y de forma especial los motivos decorativos.

Una de las copias más significativas y antiguas es la de *El Beato Pierpont Morgan* (manuscrito 664 de la Pierpont Morgan Library, Nueva York). Pudo ser escrito por el monje Magio o Maius, debido a un encargo de Victor, abad del monasterio de San Miguel de Escalada. Conserva 300 folios y 89 ilustraciones. Entre sus más célebres ilustraciones, destacan *El ángel del abismo* y *Las langostas infernales*, basadas en el Apocalipsis IX, 1, y *La adoración del cordero* o *La Jerusalem celestial*.

---

<sup>20</sup> No hay que olvidar el fondo político del tema: Eliopando de Toledo con su teoría del adopcionismo conciliaba posturas con las creencias islámicas que veían a Jesucristo como un profeta. Beato, en su libro *Apologético*, impugnaba y defendía la ortodoxia de los dogmas cristianos.

<sup>21</sup> Recuento realizado en 1998 con motivo de la Europalia de Bruselas, cfr., Hipólito Sobrino, “Los Beatos”, en H. Escolar (dir.), *Historia ilustrada del libro español. Los Manuscritos*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez – Pirámide, 1993, p. 102.

Se ha citar obligadamente el *Scriptorium* silense. El monasterio de Silos se fundó a finales del siglo IX o comienzos del X, por lo que, desde esta fecha, de su taller salieron numerosos códices, entre los que se pueden señalar, entre otros existentes hoy en el monasterio, el código 5, *De Virginitate* de San Ildefonso y *Varia Officia* y el 4, *Liber Ordinum*<sup>22</sup>.

Entre las numerosas versiones manuscritas del beato *Pierpont Morgan*, el código *Moralia in Job*, del año 945, es un libro excepcional<sup>23</sup>. La *Majestas Domini* que aparece en él es la obra de un gran artista figurativo. El Pantocrátor o *Majestas Domini*, sigue una iconografía bizantina en la que Cristo es representado como un hombre aunque con una visión celestial, basada en textos del Antiguo y Nuevo Testamento, que muestra, frente a los herejes maniqueos y nestorianos, su doble naturaleza divina y humana. Cristo se sienta en majestad, pero, dado que la composición es muy abstracta, se prescinde del trono y es la postura la que lo sugiere. Lleva nimbo y el libro de la vida y está envuelto en una mandorla sostenida por dos serafines. El conjunto se encierra en un medallón con un anillo exterior de color azul y lleno de estrellas y un creciente lunar que representa el cielo. En la parte inferior los cuatro evangelistas representados con los cuatro bustos habituales<sup>24</sup>. Interesante en esta miniatura es el colorido. El amarillo del manto de Cristo y las alas de los serafines destacan sobre un fondo rojo muy vivo con un contraste estridente, pues, en ambos casos, se trata de colores planos, sin matices.

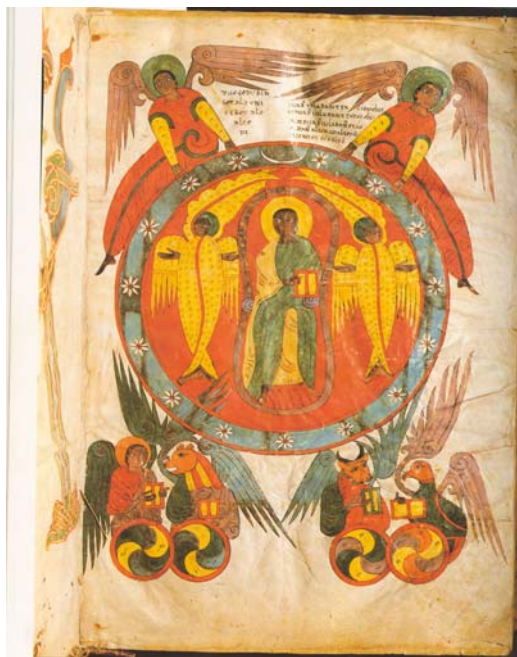
---

<sup>22</sup> Vid., Miguel C. Vivancos (Orden San Benito), "El monasterio de Silos y su scriptorium", en *Catálogo de la Exposición "El Scriptorium Silense y los orígenes de la lengua castellana"*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1995, pp. xi-xl.

<sup>23</sup> Vid., Ana Suárez González, "La edición riojana de los *Moralia in Job* en un manuscrito calagurritano del siglo XII", en *Berceo*, nº 142, 2002. *Moralia in Job* es un texto de la Patrística escrito por San Gregorio Magno (540-604), quien lo dedicó a su amigo San Leandro de Sevilla. Una copia del código (siglo XIII) se conserva en el Archivo del Pilar de Zaragoza.

<sup>24</sup> Generalmente, la imagen de Jesús se presenta con un libro que sostiene en su mano izquierda, mientras que, con su derecha, bendice *urbi et orbi* (vid., Pilar Ruiz, *La bibliofilia, una pasión*, Madrid, Club Internacional del Libro, 2004, p. 17).

Este colorido abigarrado, propio de la estética mozárabe, fue incomprendido en las épocas subsiguientes y ha sido revalorizado tras la experiencia de los pintores fauvistas.



*Códice Moralia in Job  
Majestas Domini*

Otros ejemplos de códices de carácter igualmente religioso serían *La Biblia Hispalense* (Madrid, Biblioteca Nacional), que fue escrita en Sevilla en torno al año 900 para el obispo Servando, y *La Biblia del año 920* de la Catedral de León, ambas de inspiración mozárabe. Dentro de la tradición románica destacan *La Biblia de Farfa o Ripoll* (Biblioteca Vaticana), *La Biblia de Roda o Noailles* (Paris, Biblioteca Nacional) y *La Biblia de Burgos* (Madrid, Biblioteca Nacional). Al estilo gótico de calidad internacional aunque muy italianizante corresponde *La Biblia romanceada de El Escorial*, de procedencia desconocida. Contiene sesenta y dos miniaturas, algunas bellísimas. Nos ha parecido interesante analizar una de ellas por cuanto la ilustración no



queda exenta, sino que se incardina, poniendo de manifiesto gráficamente la relación entre texto y dibujo, al ir rodeada del pasaje bíblico al que alude, Números 22, 22-36.



*Biblia Romanceada de El Escorial*  
Miniatura de Balaam y la burra

Un ángel detiene la burra de Balaam en un paisaje adornado por un tipo de árboles bastante convencionales. La belleza de esta miniatura, con la elegante figura del ángel que, espada en alto, detiene al animal, y el brillante estudio del caballo y el jinete destacan a pesar de la pobreza de medios técnicos<sup>25</sup>. El color sólo cubre las figuras en sus partes de sombras, sirviendo para modelar las masas fundamentales con lo que el blanco del pergamino queda visible en el fondo del paisaje.

La producción de obras ilustradas durante la Edad Media no se circunscribe a códices de carácter religioso; también, aunque en menor cuantía, se localizan ejemplares valiosísimos de obras con otro tipo de temática como, por ejemplo, *La Crónica Troyana* (El Escorial), escrita e iluminada en el *scriptorium* de la corte en tiempo de Alfonso XI. Con más de 100 miniaturas de intensos colores, responde al estilo gótico lineal. Se trata

<sup>25</sup> Vid., Diego Angulo Íñiguez, “Miniaturas del segundo cuarto del siglo XV. Biblia romanceada de la Biblioteca de El Escorial”, en *A. E. A. A.*, 16, 1929, pp. 225-231. Vid., además, G. Bologna, *Manuscritos y miniaturas: el libro antes de Gutenberg*, Madrid, Anaya, 1988.

de una obra literaria basada en la guerra de Troya que había tenido enorme éxito en Italia y Francia y cuya versión española es una traducción del texto de Benoit de Saint Maur, escrito en francés dos siglos antes.

También destacan en el reino castellano-leonés dos importantísimos cartularios de estilo protogótico: *El Libro de los Testamentos* (Archivo de la Catedral de Oviedo) y *El Libro de las Estampas* (Catedral de León). Este último contiene copias de veinticinco donaciones que se hicieron a la Iglesia legionense con la singularidad de presentar efigies de los donatarios. Entre las miniaturas más destacadas producidas bajo el mecenazgo de Alfonso X el Sabio durante su largo reinado (1252-1284), de clara influencia gótica y que forman parte de una obra cultural inmensa, se hallan una serie de códices de enorme valor tanto a nivel artístico como de contenido. Se trata de los textos históricos *La Gran e General Estoria* y la *Estoria de España*, jurídicos, *Las partidas*, científicos, *El Lapidario* y *El libro del saber de Astronomía*. Mas, sin duda, la obra cumbre de este periodo es nuevamente de tema religioso, *Las Cantigas de Santa María*, en una de sus versiones, la conocida como el “Códice rico”<sup>26</sup>, cuya primera parte se conserva en el Escorial y la segunda en Florencia (Biblioteca Nazionale)<sup>27</sup>. Es un libro excepcional desde el propio diseño de sus miniaturas que ocupan una gran página

---

<sup>26</sup> Para mayor información, vid., M. V. Chico Picaza, *Composición pictórica en el Códice Rico de las Cantigas de Santa María*, Madrid, Universidad Complutense, 1987; R. Gómez Ramos, *Las empresas artísticas del Alfonso X el Sabio*, Sevilla, Excma. Diputación Provincial de Sevilla, 1979. “Una colección de tanta envergadura no sería fácil de organizar y supervisar. Alfonso tuvo que reunir un gran número de repertorios mariales ibéricos y transpirenaicos entre los conocidos en la época y, luego, ir seleccionando los *mirages* por incorporar a su obra. Una colección tal, destinada a elaborarse en su *scriptorium* con el máximo esmero, no se hace en poco tiempo, y en su realización -que se desarrolla en tres etapas o ‘ediciones’- Alfonso consume unas tres décadas. Aun así, a la hora de su muerte en 1284, la versión ‘definitiva’, hoy denominada *Códice Rico*, queda truncada y dividida en dos partes: el ms. T. I. 1, de El Escorial, y el ms. B. R. 20, de Florencia” (Joseph T. Snow, *Alfonso X retratado en sus “Cantigas de Santa María”*, *Concentus Libri*, nº 4, 1998. Dirección URL: <<http://concentus.es/c024.htm>>, [consulta: 22 diciembre 2005]

<sup>27</sup> Joaquín Hernández Serna, *Cantigas de Santa María: Códice B R 20 de Florencia (Estudio, transcripción, situación y variantes)*, Murcia, Universidad de Murcia, 1993.

dividida en viñetas que muestran en sucesivas escenas las diversas historias. La mayoría son cantigas de milagros de la Virgen.

Los códices, pues, se suceden a lo largo de la Edad Media por todos los reinos hispánicos constituyendo ejemplares verdaderamente únicos. Pese a que se hicieran copias de algunos de los beatos citados, se trataba siempre de imágenes exclusivas, realizadas con procedimientos artesanales y prácticamente en ningún caso se podían encontrar dos configuraciones icónicas absolutamente idénticas.

La invención a mediados del siglo XV de un procedimiento para imprimir con caracteres móviles y la difusión de este invento por toda Europa en el tercer cuarto de siglo tenía forzosamente que acabar con la fabricación del códice, sin embargo, hay un amplio periodo en que todavía se siguen elaborando libros que se iluminan a mano, fundamentalmente porque existe un productivo mercado de manuscritos de lujo, en el que interesa más el valor ornamental del libro que la iluminación del texto en sí mismo. El poder narratológico de los códices medievales acabará por desaparecer al mismo tiempo que los materiales. No obstante se pueden encontrar ejemplares bellísimos como *El Misal Rico de Cisneros* (Biblioteca Nacional), *El Misal del infantado* (Biblioteca Nacional) o *El Libro de los Prefacios* (Catedral de Toledo)<sup>28</sup>.

No podemos cerrar este apartado sin hacer referencia a los llamados *Libros de Horas*<sup>29</sup>, probablemente los manuscritos mejor miniados salidos de manos humanas. Se trata de devocionarios hechos para uso de los seglares. Pese a que los mejores ejemplares corresponden a los realizados por encargo de los poderosos, también se

---

<sup>28</sup> Citados por Manuel Sánchez Mariana, "El Manuscrito en el Siglo XVI", en H. Escolar, *Historia Ilustrada del Libro Español. Los Manuscritos*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez - Pirámide, 1993, p.278.

<sup>29</sup> Los libros de horas son los devocionarios de oraciones que utilizaban los seglares y cuyos primeros ejemplos se remontan a mediados del siglo XIII (vid., T. Tolley, "Introducción", en *Libro de Horas*, LIBSA, Madrid, 1993, pp. VII-XV).

hicieron otros más sencillos, prueba de ello es que, tras la invención de la imprenta, se siguen elaborando por este procedimiento que los hacía asequibles a un público menos adinerado. Su expansión se inicia en época de los Reyes Católicos con los manuscritos ricamente decorados que se importaban de Flandes y prosigue hasta las primeras versiones estampadas en la Península<sup>30</sup>.

#### **1. 4. DE LA XILOGRAFÍA A LA LITOGRAFÍA**

Pese a que sea un tópico el considerar que la invención de la imprenta es uno de los acontecimientos claves que inauguran el mundo moderno, es imprescindible tenerlo en cuenta porque esta invención favoreció no sólo una mayor difusión de la palabra escrita, sino que permitió que la cultura visual alcanzase unas posibilidades de penetración y difusión hasta ese momento inimaginables. Para comprender el auge que este aspecto de la cultura plástica llegó a alcanzar en los momentos de su desarrollo inicial hay que partir de que su importancia emana de la confluencia de dos factores:

a) Por una parte el Humanismo italiano había hecho del saber y la cultura una cuestión en torno a la que giraba toda la concepción del mundo. Leonardo Bruni afirmaba en su *De litteris et de studiis*, que, al leer y aprender, se cogen muchas cosas de todas partes; se guardan las que convienen y se escudriña cada una de las maneras de investigar y excavar allí de donde puede extraer alguna utilidad a nuestros estudios. La misma idea la encontramos en Pier Paolo Vergerio quien, en *De ingenius moribus*, no sólo concibe los libros como “una memoria segura de los hechos”, sino que enfatiza la necesidad de cuidar que los que hemos recibido de nuestros antecesores, por si acaso no

---

<sup>30</sup> Vid., J. Rubio, “Notas sobre los libros de lectura espiritual en Barcelona entre 1500-1530”, en *Archivum Historicum Societatis Iesu*, XXV, 1956, pp. 317-327.

podemos producir nosotros ninguno por nuestras fuerzas, los transmitamos íntegros y en buena conservación a la posteridad<sup>31</sup>.

b) El otro gran factor que influyó en toda la eclosión artística, fue el de las posibilidades de reproducción de imágenes que hicieron que éstas se multiplicaran en los mismos libros, con lo que estos dejaron de ser objetos maravillosos, raros y únicos. Con la imprenta hicieron su aparición además de escritores, toda una serie de publicistas, tratadistas y libelistas. En adelante la consagración y orientación de los valores sociales pasará por las prensas. Dentro del campo del arte el nuevo medio de producción intelectual asumirá un papel ambiguo y contradictorio: por un lado permitirá la divulgación de la obra de grandes artistas, de juicios críticos sobre ellos, de obras en torno a sus creaciones, pero esta posibilidad no está en relación con la difusión que la propia obra, en caso de ser pictórica podía tener para el gran público. Mientras que lo que se afirmaba ser una imagen podía llegar a un público ilimitado, la propia imagen llegaba a un sector muy pequeño de la población. Este desfase favorecía el mantenimiento de la cualidad “áurica” de ciertas imágenes, creándose mitos indestructibles y un hábito de percepción icónica fuertemente impregnado de “literatura”. De otro lado, el libro se convirtió en vehículo de difusión de “otras” imágenes, el motor de una verdadera democratización icónica y el antecesor de todos los medios de comunicación de masas. Esta función fue posible gracias al grabado en sus diversas manifestaciones, incorporado en los frontispicios, en marcos y viñetas y en las ilustraciones interiores de múltiples tratados literarios y científicos. El grabado

---

<sup>31</sup> Vid., Fernando Checa Cremades, “La imagen impresa en el Renacimiento y el Manierismo”, en *Summa Artis, Historia General del Arte*. Vol. XXXI, *El grabado en España. S. XV-XVIII*. Madrid, Espasa Calpe, 1987, pp.11-13.

contribuyó de una manera definitiva a extender la imagen al permitir obtener muchas copias a un coste reducido y con un procedimiento tipificado de trabajo editorial<sup>32</sup>.

El primer libro español con ilustraciones fechado es el *Fasciculus temporum*, de Werner Rolinck, impreso en Sevilla por Antonio del Puerto y Bartolomé Segura en 1480, pero sus grabados son los mismos que los de la primera edición alemana. Bohigas señala que “las imprentas que más se distinguieron en la estampación de libros ilustrados fueron las de Pablo Hurus en Zaragoza, Antonio de Centenera en Zamora, Meinardo Ungut y Estanislao Polono en Sevilla, el segundo taller –o segunda época– de Salamanca, Fadrique de Basilea en Burgos, Pedro de Hagenbach en Toledo, Cristóbal Cofman en Valencia y Rosenbach en Barcelona, Tarragona y Persignan”<sup>33</sup>.

Las formas de impresión en relieve se remontan en sus concepciones más primitivas a las culturas asiria y mesopotámica donde se empleaban en sellos estampados en barro. En Grecia y Roma se emplearon sellos tallados en piedras preciosas para reproducir un símbolo de autoridad. Estos sellos combinaban una ejecución sencilla con un mensaje visual reconocible instantáneamente, de modo parecido al de los sellos de goma que se usan en los organismos oficiales de nuestros tiempos. La impresión china más antigua que se conoce es una ilustración budista del año 828, mientras que en Europa no hay datos de que se practicara antes de 1400, probablemente por la dificultad de encontrar un proceso eficaz para la fabricación del papel. Durante el siglo XV, la impresión en relieve con bloques de madera se limitó a la producción de naipes, calendarios y obras religiosas de ejecución bastante tosca. Para

---

<sup>32</sup> Vid., J. A. Ramírez, *Medios de masas e Historia del Arte*, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 23-30; E. C. García Fernández/S. Sánchez González/M<sup>a</sup> del M. Marco Molano/G. Urrero Peña, *Historia general de la imagen*, Madrid, Universidad Europea – CEES Ediciones, 2000, pp. 49-60. Para el tema de la imprenta, vid., Julián Martín Abad, *Los primeros tiempos de la imprenta en España (cir. 1471-1520)*, Madrid, Laberinto, 2003.

<sup>33</sup> Cfr. P. Bohigas, *El libro español (Ensayo histórico)*, Barcelona, G. Gili, 1962, pp. 105-106.

hacer el grabado en madera, el artista dibuja directamente sobre el bloque en madera y después se recortan todas las zonas que rodean a la imagen. Las tintas o los colores deben ser espesos para que se adhieran a las zonas en relieve, y se aplican con una almohadilla o un rodillo. La impresión se hace a mano o en una prensa, aplicando una presión ligera y uniforme. De todas formas hemos de tener en cuenta que antes de que la inventa con sus tipos móviles estuviese perfeccionada se imprimió lo que se conoce como libro xilográfico, también llamado *libro bloque* o *libro tabelario*, por estar escrito e iluminado sobre madera o tabla.

El primer libro xilográfico fue la *Biblia pauperum* (Biblia de los pobres), impreso en 1430<sup>34</sup>. En total, el número de ejemplares con esta técnica no rebasó los 33, con un centenar de ediciones entre todos que además tenían poca tirada; tras la comercialización de la imprenta fueron sustituidos por los libros tipográficos<sup>35</sup>.

La invención de la imprenta tuvo una importancia fundamental para el desarrollo del arte gráfico, dado que la creación de un libro, que antes exigía meses de trabajo a escribientes e ilustradores, podía realizarse en pocos días y además permitía la producción en masa. Ello, además, comporta la división del trabajo entre dibujantes grabadores e impresores y supone el aumento vertiginoso de la producción de imágenes. Con cada tabla grabada se podrían imprimir unas 400 hojas idénticas en un plazo de

---

<sup>34</sup> Aparecen al final del siglo XV. Codex Palatinus Latinus 871. Vid., H. Cornell, *Biblia Pauperum*, Estocolmo, 1975. “Pero en cuanto surge la posibilidad de imprimir xilográficamente páginas de una biblia reproducibles en varios ejemplares, se produce un hecho nuevo. Una biblia que se reproduce en varias copias cuesta menos y puede llegar a más personas. ¿Una biblia que se vende a más personas, no será acaso una biblia menor? Y entonces se la llamará *biblia pauperum*. Por otra parte, el factor externo (capacidad de difusión y precio) influye también sobre la naturaleza del producto: el dibujo se adaptará a la comprensión de un público más vasto pero menos ilustrado. ¿No será más apropiado unir el dibujo al texto con un juego de compaginación que nos recuerda el comic? La *biblia pauperum* comienza a sujetarse a una condición que alguien, siglos después, atribuirá a los modernos medios de masas: la adecuación del gusto, y del lenguaje, a la capacidad receptiva media” (cfr., Umberto Eco, 1968, *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen/Tusquets, 2001<sup>4</sup>, p. 31).

<sup>35</sup> Vid., José Martínez de Sousa, *Pequeña historia del libro*, Gijón, Trea, p. 75.

tiempo mínimo en comparación con el que habría sido necesario para ejecutarlas por el procedimiento habitual<sup>36</sup>. Este invento coincidió con un periodo de importantes avances en la filosofía y las ciencias naturales motivados por una creciente curiosidad intelectual lo que provocó una demanda de libros que propagasen información de ideas y que iban ilustrados con grabados en madera, ya que estos podían imprimirse al mismo tiempo y con la misma prensa. Un buen ejemplo de este tipo de libros es el *Weltchronik* (1493), un texto de geografía con ilustraciones de Michael Wolgenut, maestro grabador de Nûremberg. En estos momentos estos procedimientos xilográficos casi rudimentarios eran simplemente un medio para ilustrar los textos y carecían de entidad independiente. Alberto Durero (1471-1528) revolucionó el concepto de grabado en madera, publicando en doce años varias series de magníficos diseños: *El Apocalipsis* (1499), *La Pasión y la Vida de la Virgen* (1511). Durero combinó en su trabajo todos los grandes logros del Renacimiento, esforzándose por llegar a la perfección en el dibujo, incorporando la aguda observación de la naturaleza con las lecciones de la perspectiva tridimensional y elevando el grabado en madera al nivel de expresión intelectual y artística. La obra de Durero fue continuada por sus contemporáneos Hans Baldung Grien (1484-1545) y Lucas Cranach (1472-1553). El virtuosismo en los grabados de Durero, tanto en madera como en cobre, dio lugar a unos criterios estéticos que iba a dominar la impresión durante más de un siglo. En la siguiente generación, la obra de Hans Holbeim (1497-1543) sirve para demostrar que no se hizo ningún intento por superar estos criterios. La obra maestra de Holbeim, *La Danza de la Muerte*, compuesta por 51 planchas, posee un

---

<sup>36</sup> Vid., Francisco Esteve Botey, *El grabado en la ilustración del libro, las gráficas artísticas y las fotomecánicas*, Madrid, Imp. Talleres de Blass, 1948, p. 75.



considerable impacto visual y poder narrativo a pesar de la sencillez de imágenes que caracterizan este medio<sup>37</sup>.

La principal ventaja de la xilografía era que permitía reproducir imágenes con facilidad y a bajo costo. Todo lo que el artista tenía que hacer era dibujar la imagen en el bloque y dejar este en manos de un artesano hábil. Las técnicas de grabado tuvieron en ese momento sus focos de difusión repartidos esencialmente entre el modelo alemán y el modelo italiano. La Italia renacentista estaba menos dominada por el lenguaje medieval y, como resultado la tradición del grabado, enraizada con el realismo, desarrolló un contenido y un estilo independiente de los de sus vecinos del Norte. El sentido plástico fuertemente expresivo del modelo alemán, cuadraba con los sentimientos religiosos de la sociedad española a la que también gustaban los modelos caballerescos que no se hubiesen concebido al modelo italiano inmerso en una estética de orden, proporción y medida.

La técnica del grabado en madera, que no admite demasiados matices a la hora de modelar luces y sombras, tiene sin embargo enorme validez para resaltar la inmediatez, el sentido directo de la imagen e incluso el patetismo. Ello se observa en uno de los libros mejor ilustrados del siglo XV, la *Aurea expositio hymnorum*<sup>38</sup>, que, junto al *Viaje a Tierra Santa*, constituye una de las obras mejor editadas que salió de las prensas de Pablo Hurus. *El Arte de bien morir* fue una obra que alcanzó gran popularidad y de la que se publicaron numerosas ediciones en Europa; en España fueron dos, ambas en Zaragoza, por Pablo Hurus, la primera en castellano y la segunda en catalán, en

---

<sup>37</sup> Vid., John Dawson (coord.), *Guía completa de grabado e impresión. Técnicas y materiales*, Madrid, Tursen Herman Blume, 1996, pp. 6-18.

<sup>38</sup> *Aurea expositio hymnorum*, atribuida a un autor del siglo XII. En España, se imprimió en Sevilla (1500) y Toledo (1504). También la editó Elio Antonio de Nebrija (1481). *Aurea Expositio Hymnorum, una cum textu: ab Antonii Nebrisensis castigatione fideliter trascrupta. Zaragoza, por Jorge Coci, 1542.*

1493<sup>39</sup>. El autor advierte en el prólogo que, para que la obra sea útil a todos, se presenta por escrito para los cultos y, a la vez, en imágenes para los analfabetos. Y es que, a mediados del siglo XV, el libro religioso ilustrado no era sino la sustitución del códice iluminado sin que muestre ninguna alteración respecto a los contenidos, pues se trata de seguir transmitiendo la doctrina cristiana, pero por procedimientos más baratos, imprenta y grabado en relieve, en un momento en que el afán de ilustración y cultura había alcanzado a amplias capas populares, lo que creó tal demanda que sólo se podía satisfacer por procedimientos mecánicos.

Desde el origen de la imprenta, imagen y texto literario se desarrolla al unísono convirtiéndose las estampas en complemento obligado del texto literario. Durante el siglo XV y los dos primeros tercios del siglo XVI, aparecen obras literarias cuyas ilustraciones tienen como objetivo fijar en el lector el contenido del texto por medio del ejercicio de la memoria visual, recogiendo en ellas aspectos destacados de la acción narrada, para lo cual el grabador o dibujante que las realizaba seguía casi al pie de la letra el texto escrito. No todas eran obras de carácter religioso. A modo de ejemplo, citaremos *Los doce trabajos de Hércules*, de Enrique de Villena, cuya primera edición data de 1483, impresa en Zamora por Antonio de Centenera; es la primera obra ilustrada con la finalidad de que las estampas complementen al mensaje escrito.

*La cárcel de amor* de Diego de San Pedro, por su enorme popularidad fue traducida a varias lenguas y alcanzó veinticinco ediciones en castellano, de las cuales destacan por sus ilustraciones las ediciones de Barcelona, de 1493, de Juan de Rosenbach, y la de Burgos, de 1496, de Fadrique de Basilea. Las dieciséis estampas que contienen son una muestra de las novedades renacentistas en libros españoles; aunque

---

<sup>39</sup> Vid., *Arte de bien morir y breve confesionario*, P. Hurus & J. Planck (ed.), Zaragoza, 1479-1484.

sobre un fondo todavía de tendencia gótica, en ellas se recogen escenas de acción y, tal y como el contenido literario exigía, aquellas que individualizan a los protagonistas, ya que el autor concentra su atención en la psicología humana.

Otra obra interesante es la colección de fábulas orientales conocidas como *Calila e Dimna* y que siendo todavía infante mandó traducir al castellano Alfonso X (1251). La primera edición impresa de la obra se realizó también en los talleres zaragozanos de Hurus, en 1493. Los ejemplos y apólogos que componen la obra se encuentran a la vez desarrollados en las ilustraciones algunas tomadas de anteriores ediciones europeas, y que se justifican en el prólogo de la edición de Jorge Cocí, en 1531, también en Zaragoza, en el que de nuevo se insiste en la importancia de las estampas para fijar el contenido del texto<sup>40</sup>:

“Porque los de poca edad y los que en leer ficciones se deleitan rahezmente conozcan las significaciones de tales figuras, atendido el dulzor de las palabras y deleite de las sentencias con el placer de ver las imágenes de los animales y aves que ende están figuradas, los cuales llegando a edad perfecta acordándose de tales cosas, guste el seso secreto tesoro de su entendimiento por cosa más preciosa que plata ni oro, para nunca mientras vivieren poderlo perder, y en tal forma crecerá en ellos juntamente la sabiduría con la edad, y esmerando de continuo sus ingenios, aplicarán a las tales imágenes y ejemplos sentimientos diversos y sacarán dende maravillosos frutos”.

Sin embargo, frente a la calidad a la que se estaba llegando en el mundo de la estampa alemana, las imágenes de los libros españoles adolecen de un sentido quizás demasiado rígido que remiten a un mundo artesanal. La ilustración, en el Renacimiento español, se introduce a través de la ornamentación, probablemente porque es una parcela menos comprometida, pero en la que indudablemente la influencia del estilo italiano es definitiva. No se podría establecer una diferenciación tajante entre las

---

<sup>40</sup> Vid., Juan Carrete Parrondo, “La ilustración de los libros. Siglos XV-XVIII”, en *Historia ilustrada del libro español. De los incunables al siglo XVIII*. Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez - Pirámide, 1994, pp. 294-328.

influencias germanas e italianas pero sí es cierto que el Renacimiento italiano se va abriendo camino en todas las manifestaciones culturales y en el tema de la imagen impresa el avance de los nuevos modelos es patente a inicios del siglo XVI.

Como movimiento que hace de la cultura su razón de existir y utiliza el libro como un instrumento esencial en la difusión de la misma, el Renacimiento usa del libro y de sus ilustraciones como vehículo imaginativo de un mundo que se pretende a principios del siglo XVI radicalmente nuevo. Libros como *La Vida de Santa Catalina* (Valencia, Juan Jofré, 1505) y *La vida de Sancta Catherina de Sena* (Valencia, Juan Jofré, 1511), son una significativa muestra de la simplificación que se va produciendo en el mundo de la imagen, que se aleja de las decoraciones tupidas y agrestes de carácter gótico con animales y seres monstruosos propios de la estética medieval y se simplifica.

Frente al dramatismo y sentido expresivo que había dominado la ilustración española del siglo XV, libros como los citados comienzan a hablarnos, incluso desde un punto de vista estilístico, de un mundo en el que la piedad comienza a vivirse desde angulaciones opuestas al dramatismo.

Impresores como Arnao Guillén de Brocar o Miguel Eguía plantearon, desde el foco cultural de Alcalá de Henares, en cuanto a la ilustración, un decisivo avance del Renacimiento. Sus aportaciones estilísticas localizadas en la década de los años veinte podrían resumirse en tres puntos:

- una coherente organización de la ilustración sobre todo en los frontispicios,
- un mayor clasicismo en los motivos decorativos
- un definitivo dominio de la figura y la inserción lógica en un espacio perspectivo.

Aunque el grabado en madera floreció en Alemania durante el siglo XVI, debido en gran parte a la influencia del realismo, al empleo de la perspectiva y al hecho de que en Italia se produjese un vigoroso progreso, a mediados del siglo XVI, la xilografía comenzó a declinar por toda Europa. Pronto se vio desplazada por los grabados en cobre, que se convirtieron en el método de ilustración más corriente. El material, más blando en este caso, facilitaba el trabajo<sup>41</sup>.

Sobre una plancha de cobre se utiliza una plancha plana y previamente pulida sobre la cual por medio de buriles se van trazando en hueco las líneas que se desean para el trazado final; su dificultad es menor que la del grabado en madera. Esta técnica de grabado sobre planchas de metal comenzó en Alemania a mediados del siglo XV y alcanzó su cumbre en obras como la del holandés Lucas van Leyden (1494-1533) donde se observa perfectamente la diferencia entre la xilografía y el grabado en metal. Mientras la xilografía está basada en la abstracción, la simplificación y una cierta rigidez lineal, el grabado es una imagen concreta, abordado desde un punto de vista analítico. La severidad de líneas de la xilografía se puede explicar como una manifestación de la mentalidad medieval. Las imágenes simples e identificables fácilmente correspondían al nivel de conocimientos públicos. Sin embargo, en la Europa posterior a la Reforma había ya más personas ilustradas y no era tan necesario utilizar símbolos reconocibles al instante. El enfoque analítico se manifestó en el paso de la abstracción abreviada al realismo. El grabado permitía mucha más libertad de interpretación y abstracción lo que propició la dedicación esporádica o definitiva de

---

<sup>41</sup> Vid., John Dawson (coord.), *Guía completa de grabado e impresión. Técnicas y materiales*, cit., 1996, pp. 50-60.

muchos artistas al grabado, el abaratamiento del producto y la creación de un mercado de proporciones amplísimas y escala internacional.

Entre los múltiples procedimientos de grabado en cobre, el más importante fue, sin duda, el aguafuerte, que se empezó a utilizar a fines del siglo XVI, pero de una forma bastante rudimentaria, y que alcanzaría su pleno desarrollo en el siglo siguiente. Esta técnica consiste en atacar ciertas zonas de una plancha metálica, sumergiéndola en un baño de ácido. Las zonas que no se deseen atacar se protegerán con un barniz especial y así no se desgastarán y quedarán en relieve susceptible de ser entintadas. El aguafuerte en relieve no tiene una historia demasiado larga. Los experimentos más antiguos que se conocen datan de 1513 y fueron obra de Urs Graf (1485-1528). Pero artistas como Lucas van Leyden empleaban esta técnica para obtener con más facilidad los efectos del grabado. Fue en los Países Bajos donde el aguafuerte adquirió identidad propia, en el siglo XVII, explotando plenamente sus posibilidades artísticas artistas como Hércules Segers (1589-1635), Van Dick (1599-1641) y, sobre todo, Rembrandt (1606-1669), quien, experimentando con este medio, lo elevó a nuevas alturas tal y como Durero había hecho un siglo antes con la xilografía y el grabado en cobre.

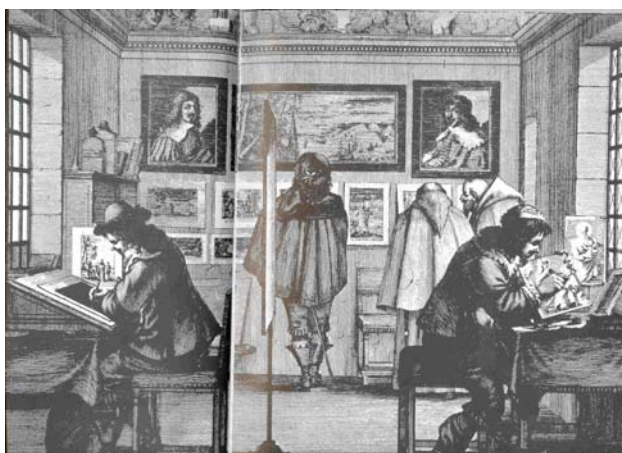
Durante el siglo XVII, el punto focal del interés se desplazó a Italia y a España. La época barroca plantea en este tema como en otros muchos tremendas contradicciones; si de una parte existe una precariedad económica que impide el que salgan a la luz grandes ediciones, de otra se impone el gusto por el lujo y lo grandioso que lleva a algunos autores e impresores a tener enorme interés en que los libros vayan ilustrados con láminas en cobre, pese a que el procedimiento calcográfico es muchos más costoso que el xilográfico y que no siempre las imágenes correspondían con una necesidad explicativa de los textos, más bien lo eran con una finalidad estética y

enriquecedora. En la época barroca, vamos a asistir al descenso de número de libros ilustrados, pues la dificultad del procedimiento en cobre encarecía los libros y solamente se invertía en ellos cuando las ventas estaban aseguradas caso de los libros litúrgicos o de emblemas. Dado el corto número de estampas que podían llevar los libros, los impresores elegían cuidadosamente las que iban a reproducir; en la mayoría de las ocasiones, en las primeras páginas se incluían el retrato del autor o de la persona a la que iba dirigida la obra.

En este sentido es muy importante considerar como la monarquía y el poder se aprovecharon de estas posibilidades que ofrecía la ilustración y el grabado para ejercer lo que sería un antecedente de las funciones propagandísticas de la imagen. Así los retratos de los reyes Austrias se multiplicaron en los libros. A modo de ejemplo, citaremos los de Felipe II en la obra de Juan Iciar *Libro subtilissimo por el cual se enseña a escrevir*, editado en Zaragoza, en 1559; de Felipe III el realizado por Alardo de Pompa para la obra el *Embaxador* publicada en Sevilla en 1620, o los múltiples de Felipe IV, empeñados en mostrar al rey como un ser semidivino, diferente al común de los mortales. También por medio de los libros con ilustraciones se conmemoraron y difundieron los acontecimientos que contribuían a dar esplendor al reinado: fiestas religiosas y profanas que potenciarían el valor de la monarquía.

Está claro que la función narrativa de la ilustración no es precisamente la que predomina en el siglo barroco. Este hecho puede estar justificado por varios factores, desde la propia evolución de la literatura hasta a circunstancia de que el procedimiento calcográfico provocaba que el proceso de estampación fuera diferente para los textos que para las imágenes.

La estampa informativa del texto está, pues, en relación con la producción bibliográfica que persigue difundir y consolidar la imagen de la sociedad establecida en defensa de un sistema de intereses con el fin de conservar el orden. La temática dominante es la religión y la historia eclesiástica o política, entendidas como género laudatorio, las guías de viajes y la que, sin duda, se dio con mayor insistencia, la biografía como modelo de conducta y vehículo educativo.



*Estudio de un grabador en París durante el siglo XVII, donde pueden verse los grabadores trabajando sobre planchas de cobre con buriles y ácido nítrico. Durante este periodo florecieron muchos estudios de este tipo en las principales capitales de Europa, especializados en la reproducción de obras de artistas famosos y en la ilustración de libros.*

El XVIII es un siglo especial para la ilustración en España. Si en su inicio la dinámica arrastrada del barroco no hacía presagiar ninguna modificación en las tendencias y técnicas de grabado, el cambio dinástico surgido tras la llegada al trono de Felipe V impulsó un cambio y una renovación que afectó a la vida cultural<sup>42</sup>.

El progreso del arte del grabado a partir de la segunda mitad de siglo, favoreció la aparición de la novela ilustrada en cuidadas ediciones con estampas a toda plana colocadas normalmente al comienzo de cada capítulo y que pretendían de poner al

---

<sup>42</sup> Para ampliar sobre este tema, vid., Antonio Gallego Gallego, *Historia del grabado en España*, Madrid, Cátedra, 1990.



lector en antecedentes de la trama narrativa. Las ediciones de este tipo se prodigaron, tanto de obras de los autores clásicos como traducciones de obras de reconocido éxito comercial. Y también cobraron especial interés para los lectores los libros de historia.

Estas ilustraciones y estampas estaban casi siempre referidas al los retratos o a los hechos memorables. En realidad lo que importaba y en lo que rivalizaban las diferentes imprentas era en crear estampas bellas y libros hermosos y no en colaborar al hecho narrativo. Muestra de ello es que desde la Real Academia de San Fernando se promoviera la grabación de cobres especiales para que las obras españolas pudieran tener la belleza de las obras extrajeras. Desde el poder político se protegió la cultura. La Imprenta Real actuó siempre como protectora del libro ilustrado, creando incluso una nueva dependencia, la real calcografía, para ocuparse de todo lo concerniente al grabado que como ilustraciones habían de llevar los libros. La cantidad de obras ilustradas en este periodo es enorme, pero entre todas ellas destaca una obra emblemática, realizada con fondos públicos y bajo el mecenazgo regio por el impresor madrileño Joaquín Ibarra en 1772: la magnífica edición de *La Conjuración de Catilina y la Guerra de Yugurta* de Salustio, uno de los libros cumbre de la imprenta española, en la que intervinieron los más acreditados grabadores de la época.

Quizá el aspecto que más pueda interesarnos en cuanto a los grabados del siglo XVIII no sea precisamente el referido a los libros, sino más bien el que tiene que ver con la ilustración de carácter popular contenido en los dibujos que aparecen en los pliegos de romances, en las aleluyas, juegos y estampas sueltas de carácter burlesco, jocoso e incluso grotesco, donde el carácter narrativo prevalece al puramente ornamental. Se trata de romances en muchos casos que narran hechos truculentos, amorosos, de costumbres, pero que en todo caso son una muestra de la mentalidad de la

época y constituyen el antecedente de la imagen como medio de comunicación social en tanto que ofrece al público lo que desea apartándose de intencionalidades de carácter cultural<sup>43</sup>. Será el momento de aparición de los nuevos repertorios de tipos.

Se ha señalado que los cambios sociales producidos en el siglo XVIII, van a tener su respuesta inmediata en el grabado popular que reflejará los nuevos tipos y costumbres, puesto que, como es natural, habían de quedar plasmados en los romances y las cabeceras que los ilustraban: “El curs del temps va a comportar el natural canvi de gustos i, com tot, van a canviar els temes de romancos populars”<sup>44</sup>.

Las últimas décadas del siglo XVIII y las primeras del siglo XIX contemplarán una serie de cambios que no solamente afectan a los movimientos sociales y a la consolidación de la burguesía liberal, sino también a los técnicos que darán lugar a la Revolución Industrial y que, precisamente en el terreno que nos ocupa, supondrá la apertura de unas posibilidades casi inimaginables para el mundo de la imagen.

El grabado en madera había caído en desuso desde que, a finales del siglo XVI, el metal se había revelado como un material más barato y fácil de trabajar. Pero en este momento asistiremos a una revitalización de esta técnica aunque con sustanciales variantes. El renacimiento de la xilografía se viene atribuyendo generalmente al inglés Tomas Bewick, quien la resucitó hacia 1775, con un nuevo procedimiento consistente en usar maderas duras que en vez de cortarse longitudinalmente se tallaban transversalmente de modo perpendicular a las fibras del tronco. Frente a las rígidas convenciones del grabado en cobre tradicional, el nuevo grabado permitía mayores posibilidades expresivas y las tiradas, dada la superior resistencia de los tacos, se

---

<sup>43</sup> Sobre esta problemática, vid., entre otros, F<sup>o</sup> Aguilar Piñal, *Romancero Popular del siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 1972, y A. Durán Sempere, *Grabados populares españoles*, Barcelona, G. Gili, 1971.

<sup>44</sup> Cfr., J. Amades *Xilografies gironines*, Gerona, J. M. Gironella, 1947 y 1948, II, p. 245.

elevaron mucho más, con lo cual los costes se abarataban y permitió un aumento de las imágenes ilustradas que hicieron su aparición, incluso en los periódicos americanos, en torno a 1820.

Si el grabado en madera de “línea blanca” y los adelantos técnicos en materia de impresión son importantes de cara a la configuración de un mundo invadido por las imágenes, no lo es menos el gran descubrimiento que se conoce con el nombre de litografía. La invención se debe al checo Alois Senefeld. Hacia 1796-1797, este músico, interesado en encontrar un sistema para imprimir sus propias partituras, descubrió que en las superficies dibujadas con un lápiz grasiento sobre una piedra caliza humedecida se adhería la tinta de tal modo que podía imprimirse el dibujo con relativa facilidad; la piedra dibujada no era cara y la realización del dibujo sobre la superficie pulimentada sin más procesos ni mediaciones facilitaba el trabajo del dibujante.

Los talleres litográficos se extienden pronto por todos los países europeos, particularmente en Francia, de donde se ha llegado a decir que

“el movimiento romántico francés encontró en la litografía un medio de expresión fácil y rápido que, rompiendo con el clásico y frío grabado al buril, resultaba admirablemente adecuado a la traducción gráfica de las truculencias románticas, circunstancia que contribuyó no poco a su difusión”<sup>45</sup>.

Muchos artistas cultivaron la litografía, entre otros, Delacroix (1798-1863), Manet (1832-1883) y Degas (1834-1917); pero quizás la importancia mayor de este invento fue la de contribuir al fomento y desarrollo de las imágenes en los libros, pues la litografía resultaba una técnica muy del gusto del público al conseguir estrechar la relación entre el lector, el texto y la imagen.

---

<sup>45</sup> Vid., F. Borx, *La litografía y sus orígenes en España*, Madrid, Imprenta Gráficas Reunidas, 1925, p. 28.

En términos generales, se considera el *Manual del soldado español en Alemania*, obra publicada por Carlos Gimbernat en 1807, como el primer libro español litografiado, por el mapa que contiene de Dinamarca y las costas del Mar del Norte, pero el primer español que utilizó comercialmente la litografía fue José María Cardano, quien la había aprendido en Munich y en París, y fundó en 1819 el Establecimiento Litográfico del Depósito Hidrográfico de Madrid.

### **1.5. LA DIVERSIFICACIÓN TECNOLÓGICA DEL SIGLO XIX.**

A lo largo del siglo XIX, se produce la incorporación sin bruscos cambios de estas nuevas técnicas, con una variación de las formas estéticas acordes a la pluralidad y evoluciones sociales, que permitieron que la ilustración se reflejase en el periodismo de estos años<sup>46</sup>. Al mismo tiempo la facilidad de reproducción permitió aplicar la litografía a las novelas por entregas. Se trataba de unas ilustraciones muy expresivas en la línea romántica, imposibles de realizar con la calcografía o la xilografía; fue utilizada para las traducciones de las obras de Soulié, Sue, o para las novelas de Ayguals de Izco. Aunque no tenían la calidad de las litografías de los grandes autores, su calado social fue enorme y favoreció la aparición del lector sentimental<sup>47</sup>.

La novela por entregas se constituyó, en los años cuarenta del siglo, en un gran negocio editorial gracias al cual muchos autores y dibujantes pudieron mantenerse, dado que se creó una masa de población ávida de este tipo de publicaciones que solían

---

<sup>46</sup> Vid., Valeriano Bozal, *La ilustración gráfica en el siglo XIX en España*, Madrid, Comunicación, 1979, p. 23. Sobre ilustración y periodismo, vid., Lorenzo Vilches, *Teoría de la imagen periodística*, Barcelona, Paidós, 1993<sup>2</sup>.

<sup>47</sup> Cfr., José F. Montesinos, *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX: seguido del esbozo de una bibliografía española de traducciones de novelas 1800-1850*, Madrid, Castalia, 1982, p. 128. Acerca de los diferentes tipos de novela, moral y educativa, sensible y sentimental, de terror, anticlerical e histórica, en las primeras décadas del siglo XIX, vid., Juan Ignacio Ferreras, *Los orígenes de la novela decimonónica (1800-1830)*, Madrid, Taurus, 1973.

aparecer en entregas semanales dejando al lector expectante del desarrollo de la trama para el ejemplar siguiente. Su público era el de la clase media y sobre todo femenino para el que los editores supieron utilizar los recursos estéticos: las láminas que se distribuían con las entregas, independientes de las ilustraciones insertas en el texto, constituían un objeto de lujo para un público escasamente acostumbrado a él, un adorno con el que decorar sus hogares y una forma de ostentación<sup>48</sup>.

Este tipo de literatura, que empieza ya a manifestar lo que será la literatura popular que buscará el proletariado desde mediados del XIX hasta los años treinta del siglo siguiente, no resultaba del agrado de los intelectuales y provocó una reacción que se concretó en el aumento de producción de los libros de artesanía, sobre todo en Cataluña, que contenían grabados de calidad, repartidos entre la influencia de tres escuelas, francesa, alemana y británica, que establecen diferencias por la elección de los temas y por el grado de relación establecido con el texto al que iluminan. La francesa ofrece interpretaciones más libres de lo escrito que la alemana, ajustada a las intenciones del autor y más detallista, en tanto que la influencia inglesa dejará una huella mezcla de fantasía y prerrafaelismo<sup>49</sup>.

Lo importante es que el siglo XIX, merced al desarrollo del nuevo proceso de la xilografía y al descubrimiento de la litografía, asiste a una diversificación de los procesos técnicos que se expanden de forma paralela a la Revolución Industrial: paulatinamente los experimentos de los grabadores se multiplican, se producen las primeras experiencias con el fotograbado y los incipientes balbuceos con el color. El grabado fue arrinconado por la fotografía descubierta en la cuarta década del siglo y que pudo

---

<sup>48</sup> Cfr., Juan Ignacio Ferreras, *La novela por entregas, 1840-1900: concentración obrera y economía editorial*, Madrid, Taurus, 1972, p. 30.

<sup>49</sup> Vid., Julián Gallego, "Notas sobre el libro ilustrado a fines del siglo XIX", en *Goya*, Fundación Lázaro Galdiano, 181-182, p. 108.

utilizarse generosamente gracias al fotograbado, que, a su vez, superó a la litografía, pues permite la reproducción directa y simultánea de textos, dibujos, estampas y fotografías.

Todo ello parte del hecho de que la mecanización de las técnicas, iniciada en el siglo XIX, se proyecta en las décadas siguientes. La senda iniciada por Stanhope a fines del siglo XVIII, al patentar una prensa plana, más sólida y rápida que la de madera, se prolonga con las posibilidades derivadas de las máquinas con cilindros o la aplicación del vapor. Entre 1880 y 1886, se inventa y perfecciona la linotipia, obra de O. Mergenthaler, que permite que un solo operario componga mecánicamente por medio de matrices de latón independientes las líneas de las letras. Las posibilidades de rapidez que ofrece la linotipia quedaron de manifiesto sobre todo en la elaboración del periódico, al facilitar la composición entre 4000 y 6000 caracteres a la hora. La revolución de las técnicas se extiende también sobre el diseño gráfico y la ilustración. En este sentido, tres variables servirán como catalizadores para la aplicación de las posibilidades abiertas por las innovaciones tecnológicas: la fotografía, la publicidad y la producción de bienes de consumo masivo.

En torno a 1800, tiene lugar la publicación de las primeras obras que incluyen fotograbados, al tiempo que se realizan impresiones en semitonos y con tramas degradadas. Apenas diez años después se aplica el fotoproceso. En 1900, se descubrirá la rotolitografía (offset), un procedimiento que ejecuta una sucesión de impresiones indirectas y abre un inmenso campo para la impresión del color. A lo largo del siglo XIX, se pasará de las máquinas de pedal a las de doble revolución, de las de retirada a las rotativas estereotípicas; de la galvanoplastia al fotograbado y la fototipia.

Pero el punto de llegada de la tecnificación de la imprenta, se produce cuando se utiliza la combinación de la rotativa y el grabado fotográfico. Las primeras experiencias con el hueco grabado industrial se produjeron en la década de los cincuenta, pero no fue hasta 1879 cuando se emplean por vez primera planchas de cobre e impresiones de carbón. Entre 1911 y 1914, se instalarán las primeras máquinas en Francia y Alemania y, tras la Gran Guerra, se extenderán como el medio más eficaz para lograr una producción masiva y barata de impresos ilustrados con fotografías<sup>50</sup>.

Estamos a las puertas de lo que será la eclosión de la imagen como medio de comunicación de masas, que, iniciada en estas revoluciones industriales del siglo XIX, tendrá todo su desarrollo, editorial primero y técnico e informático después, a lo largo del siglo XX.

---

<sup>50</sup> Vid., José Carlos Rueda Laffond, “La industrialización de la imprenta”, en Jesús Martínez Martín (dir.), *Historia de la edición en España 1836-1936*, Marcial Pons, Madrid, 2001, pp. 221-222.

**CAPÍTULO II**  
**LOS MEDIOS ICÓNICOS DE MASAS**



## **2. 1. CULTURA POPULAR Y CULTURA DE MASAS**

Aunque la sociología norteamericana considera sinónimas las expresiones *cultura popular* y *cultura de masas*, la sociología crítica europea no entiende que ambas sean identificables<sup>51</sup>. La expresión *cultura popular* designa al conjunto de prácticas sociales generadas por las propias clases populares, como el folklore de las comunidades agrarias y preindustriales, que, generalmente, se perpetúan por la tradición oral y artesanal<sup>52</sup>. Mientras, la cultura de masas es un fenómeno que surge a partir del siglo XIX como resultado de la incidencia de las primeras tecnologías de la comunicación social sobre la nueva sociedad industrial, o urbana, es decir, distinta de la primaria o tradicional. La clave para diferenciar *cultura popular* y *cultura de masas* estaría en que esta última se utiliza al servicio de intereses ideológicos básicamente ligados al consumo y, por lo tanto, resulta generadora de bienes económicos. También posee una base psicológica como es el deseo de “fantaseo” que depende del complejo de inferioridad social.

Román Gubern ha sistematizado las características que definen a los nuevos medios de comunicación de masas que serán el soporte de las industrias culturales modernas:

- 1) Están basados en una tecnología compleja que les permite de una parte transmitir una información masiva y de otra salvar las limitaciones impuestas por los canales de comunicación humana creando canales artificiales.

---

<sup>51</sup> Vid., J. S. Kahn (ed.), *El concepto de cultura*, Barcelona, Anagrama, 1975. Vid., además, James Garner, *¿Cultura o basura?*, Madrid, Acento, 1996; Fredric Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1995.

<sup>52</sup> Vid., M. Martínez Arnaldos, “Folklore y costumbrismo”, en *Castilla. Estudios de Literatura*, 21, 1996, pp. 115-128; Mac Donald, “Masscult anda Midcult”, en *La industria de la cultura*, Madrid, Alberto Corazón, 1965, pp. 67-156; Gillo Dorfles, *Simbolo, comunicazione e consumo*, Turni, Einaudi, 1972; U. Eco, *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Barcelona, Lumen, 2001<sup>4</sup>; Armand Mattelart, *La cultura como empresa multinacional*, México, Era, 1974.

- 2) Requieren de la presencia de un emisor especializado y profesional, experto en la utilización de cada tecnología
- 3) Dado a que su destinatario es colectivo y muy amplio, resulta irrelevante el que la recepción se realice de forma individual o colectiva.
- 4) No se produce una respuesta o feed-back inmediata. La fuente del mensaje no recibe la reacción de sus destinatarios, lo cual tiene como consecuencia la imposibilidad de corregir los mensajes como podría ocurrir en un discurso directo<sup>53</sup>.

A partir de todo ello, se puede concluir en una definición amplia de *cultura de masas*, como la constituida por mensajes generados tecnológicamente por las industrias culturales modernas y consumidas por amplias capas sociales mediante un gasto económico directo o indirecto.

Opiniones como la de Alvin Toffler avalan este planteamiento del tema<sup>54</sup>. Parte de la teoría de que la llegada de la Revolución Industrial rompió la economía de lo que él llama “Primera Ola”, en la que las comunidades eran esencialmente autosuficientes y se produjo una transformación en la que todo el mundo pasó a ser dependiente de los alimentos, bienes o servicios producidos por algún otro. Será a partir de 1750 cuando se inicie lo que él denomina “Segunda Ola” y con ella un nuevo fenómeno jamás conocido en la historia del hombre: la *cultura de masas* estrechamente unida a la sociedad de consumo. Por tanto, la *cultura de masas* es rasgo característico de la estructura de la civilización industrial y surge como consecuencia de esta. Este fenómeno ha producido que en nuestros días existan más científicos, pero menos hombres cultos. Estaríamos de

---

<sup>53</sup> Cfr., Roman Gubern, *Medios icónicos de masas*, Madrid, Historia 16, 1997, pp. 21-23.

<sup>54</sup> Cfr., Alvin Toffler, *La tercera Ola*, Barcelona, Plaza y Janés, 1993, pp. 41-58.

pleno en lo que él llama “Tercera Ola”, una especie de transición que, aunque de incierto desenlace, ofrece un potencial lleno de esperanza.

Llegados a este punto, cabría hacerse la pregunta sobre si esta separación entre *cultura popular* y *cultura de masas* es tan evidente o una y otra estarían emparentadas en su filosofía de creación de productos al alcance de las mayorías y solamente se diferenciarían en la posibilidad de los *mass media* de utilizar los procedimientos tecnológicos.

Umberto Eco, en su conocido ensayo sobre la cultura de masas<sup>55</sup>, plantea una síntesis sobre lo que ha supuesto el fenómeno icónico de masas para la cultura y la historia del ser humano; de él podemos deducir cómo, desde el descubrimiento de la imprenta desaparece la labor artesanal del miniaturista y otros condicionantes, como la capacidad de difusión y el precio, influirán en que el dibujo se vaya adaptando a la comprensión de un público más vasto, pero menos ilustrado<sup>56</sup>.

Por otra parte, los tratados del siglo XVI, con sus reflejos de épocas caballerescas y sus temas de amor, pasión y muerte, tienen una dosis conveniente de publicidad. Se trata de un proceso paralelo al que se desarrollará con el nacimiento de las gacetas y de las estampas populares del siglo XVIII. El libro, las revistas, la prensa, exigen un público lector, el cual, a su vez, impondrá sus gustos y condicionará las características de edición. Salvando las barreras de épocas históricas, todo ello nos lleva a atisbar una realidad: evidentemente no se puede hablar de cultura de masas en el sentido en que hoy la entendemos. Eran otras las circunstancias, distinta la relación entre los productores de estampas y grabados y el

---

<sup>55</sup> Cfr., Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados*, cit., pp. 27-36.

<sup>56</sup> Vid., nota 28.

pueblo, y diferente la división entre cultura docta y cultura popular, pero se vislumbra ya que la reproducción en serie y el hecho de que aumentase el número de lectores y se ampliasen en cuanto a rango social, preparaba unas condiciones para crear un género particular con un sentido de lo trágico y de lo moral, de lo religioso y lo cómico tendente al gusto del consumidor medio.

De ello, cabría deducir que la cultura, tanto en el estricto producto literario como en el icónico, tiende a agradar al público porque es su consumidor. Se trata de una cuestión de supervivencia. El sistema de la industria cultural extiende una red tal de condicionamientos recíprocos que incluso la idea de cultura se ve afectada; no es fácil deslindar en este punto el alcance de la cultura y de las masas.

Otra visión del tema bastante más pesimista nos llevaría al pensamiento de Ortega y Gasset, quien considera el advenimiento de las masas al pleno poder social, lo que él llama la “rebelión de las masas”, como el hecho más importante en la vida pública europea. Dado que las masas, por definición, no pueden dirigir su propia existencia ni regentar la sociedad, Europa sufre una enorme crisis, que es grave, pese a haber tenido lugar ya en otras ocasiones en la historia y por ello su fisonomía y consecuencias son conocidas. Se vive bajo el imperio de las masas, que tiene un aspecto favorable en cuanto a que significa un aumento de vitalidad y posibilidades, que él no la considera del todo positiva sino que, al contrario, piensa que nuestra sociedad estaría dirigida por lo que llama, en una visión muy negativa, el “hombre-masa”, que precisará siempre de la intervención superior del estado lo que conllevará la absorción de toda espontaneidad social<sup>57</sup>.

---

<sup>57</sup> Vid., José Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas*, Planeta-Agostini, Barcelona, 1995, pp. 41-58. Además se ha de tener en cuenta al mismo Ortega en su distinción masas-minoría y la vanguardia en su libro *La deshumanización del arte*, Madrid, Revista de Occidente, 1925.

Quizás la cuestión esencial para diferenciar si hablamos de una cultura del pueblo o de una cultura de medios estaría en diferenciar si existe una sintonía entre los productos de la denominada *cultura de masas* y las demandas de la sociedad. Se trata de una pregunta de difícil solución; los medios llevan a los ojos del lector productos agradables y atractivos, habida cuenta de que la sensibilidad del receptor está ya preparada para ello por situación y contextos previamente adquiridos; es casi una reconversión de la cultura popular que en la era tecnológica ofrece sus productos con finalidad igualadora.

Desde esta perspectiva podemos analizar los productos que la novela corta ofrece en las tres primeras décadas del siglo XX. Se trata de obras creadas para una sociedad de consumo que considera la obra literaria como una mercancía más, pero que indiscutiblemente cumplieron su misión y alcanzaron el objetivo de llegar al gran público.

Lo que si parece claro es que las nuevas tecnologías propiciaron alteraciones en los valores estéticos heredados de la tradición: los conceptos de belleza, originalidad y gusto han sufrido una mutación que ha afectado a todos los valores que conforman el arte y su importancia como manifestación humana, los parámetros valorativos habían cambiado tanto como las aficiones del ser humano.

## **2.2. ESTÉTICA DE LA IMAGEN**

Como hemos visto en apartados anteriores, la imagen ilustrada ha tenido un importante desarrollo histórico, susceptible de ser analizado en relación con otras manifestaciones pictóricas o literarias, fundamentales en el proceso de creación de los que entendemos en términos generales como Arte.

La recepción artística viene condicionada por el llamado principio de empatía, es decir, por la capacidad de acercamiento e identificación de la obra con el público<sup>58</sup>.

El valor estético de una obra visual como prototipo evoluciona adecuándose a las circunstancias culturales, sociales, políticas y antropológicas que marcan los criterios de aceptación y difusión de las modas. La perspectiva artística basada en la sistematización de categorías formales a través de la representación visual, surge mediante la incidencia entre las corrientes filosóficas y las de historia del arte, que dan lugar a las llamadas teorías del iconismo visual de mediados del siglo XIX, fundadas por Konrad Friedler y posteriormente desarrolladas a comienzos del siglo XX. La cuestión sobre si el gusto es algo innato o viene condicionado por la manipulación de factores externos, es uno de los planteamientos que más discusión acoge en la estética actual<sup>59</sup>.

Los criterios que marcan el que las imágenes sean más o menos consideradas se establecen mediante los denominados cánones de belleza que marcan las pautas de realización de imágenes<sup>60</sup>. En cualquier caso, los principios estéticos han estado siempre relacionados con tres criterios básicos: originalidad, autenticidad y artísticidad, fundamentales y a tener en cuenta en el momento de considerar lo que llamamos grandes medios de comunicación social o medios icónicos de masas, dado que, para

---

<sup>58</sup> Vid., Rafael Gómez Alonso, *Análisis de la imagen, estética audiovisual*, Ediciones del Laberinto, Madrid, 2001, pp. 18-19.

<sup>59</sup> Sobre la autonomía del gusto y sus diferentes manifestaciones, vid., Valeriano Bozal, *El gusto*, Madrid, Visor, 1999. Para una visión general, véase el clásico estudio de Galvano della Volpe, *Historia del gusto*, Madrid, Visor, 1987, así como Sergio Givane, *Historia de la estética*, Madrid, Tecnos, 1990; Theodor Adorno, *Teoría estética*, Buenos Aires, Orbis, 1993; Raymondo Bayer, *Historia de la estética*, México, F. C. E., 1993; Jean Baudrillard, *La ilusión y desilusión estéticas*, Caracas, Monte Ávila, 1993. Para este periodo, Carlos Fajardo Fajardo, *Estética y posmodernidad. Nuevos contextos y sensibilidades*, Quito, Abya-yala, 2001, y “El gusto estético en la sociedad postindustrial”, en *Espéculo*, 21, 2002.

<sup>60</sup> Para una concepción básica del concepto de belleza, además del clásico Edmund Burke, *De lo sublime y de lo bello*, Barcelona, Altaya, 1995, vid., William Hogarth, *Análisis de la belleza*, Madrid, Visor, 1977; Enrique Lynch, *Sobre la belleza*, Madrid, Anaya, 1999.

comprender su evolución, trascendencia e interpretación, sería preciso partir de algunos de esos principios, que arrancan de otros conceptos esenciales, como son la originalidad, la belleza o el gusto.

Lo que llamamos genéricamente medios icónicos de masas son el producto de una progresiva densificación de imágenes por habitante a la que es posible llegar por los notables adelantos técnicos de los siglos XIX y XX y por los fenómenos históricos que llevan a la crisis de la sociedad aristocrática y al auge de las masas en un proceso irreversible de potenciación de la llamada clase media. Pese a que estos medios de masas imperan en la sociedad actual y su ascenso ha sido imparable desde los inicios del siglo XIX, buena parte de la crítica y de los sectores intelectuales muestran un evidente desprecio respecto a las posibilidades estéticas de muchos de estos productos.

Si leemos a Umberto Eco, observaremos esta postura expresada con claridad:

“La cultura de masas es la anticultura. Y puesto que esta nace en el momento en que la presencia de las masas en la vida social se convierte en el fenómeno más evidente de un contexto histórico, la cultura de masas no es signo de un aberración transitoria, sino que llega a constituir el signo de una caída irrecuperable, ante al cual el hombre de cultura, último superviviente de la prehistoria destinado a la extinción, no puede más que expresarse en términos de Apocalipsis”<sup>61</sup>.

Hoy día se observa entre los artistas y tratadistas de arte una auténtica fobia contra el concepto de imitación, al considerar que el arte no es imitación sino creación, expresión vital. En cambio, en la mentalidad de los griegos, el arte era sobre todo, imitación. Incluso la tragedia es definida por Aristóteles como “imitación de una acción elevada y también, por tener magnitud, completa en sí misma”<sup>62</sup>. Para los griegos imitación no significaba copia sino aprehensión de lo que ofrece el mundo exterior.

---

<sup>61</sup> Cfr., Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados*, cit., p. 32

<sup>62</sup> Aristóteles, *Poética*, v. e. de Francisco de P. Samarach, Madrid, Aguilar, 1972, cp. VI, p. 7.

En interpretación de Bruyne:

“El escultor produce la ilusión de vida, que origina un excelente placer en el espectador, porque reproduce las distintas actitudes por las que las diferentes partes del cuerpo suben y bajan, se tensionan o se relajan. En la cara y en los ojos, el pintor descubre también las expresiones de alegría y dolor, de simpatía y de odio. Grandeza y dignidad, humildad y vileza, la medida de la inteligencia y de la brutalidad se reflejan en la cara y en los gestos de las personas que se mueven y hasta de las que permanecen inmóviles. El ideal del artista es reflejar todo esto. Por tanto su esencia, sugiere Sócrates, no está en la exclusiva imitación de lo visible, sino en la representación del alma que, invisible en sí, expresa algo de su vida en lo visible”<sup>63</sup>.

Díaz Plaja señala cómo de la voz y el gesto surgen todas las manifestaciones de la belleza: el mundo temporal de lo acústico, el mundo espacial de lo plástico. Todo arte es, en último término, lenguaje oral o lenguaje escrito, expresión oral o expresión gráfica en un dualismo de jerarquía irrefutable en el que el ojo y el oído ocupan lugares primordiales<sup>64</sup>.

Esta concepción del mundo clásico de la *imitación* como captación libre y creadora de las forma expresivas de las cosas naturales es, con poquísimas excepciones, la línea que han seguido la mayoría de los estilos artísticos, lo que no entra en contradicción con el tipo de creaciones de los nuevos medios artísticos, pues su capacidad de reproducción no está reñida con el concepto de la belleza, otro cosa distinta es la utilización que los intereses comerciales puedan hacer del producto<sup>65</sup>.

La cuestión de la belleza<sup>66</sup>, la eventualidad de fijar lo que significa y aclarar las formas en que se presenta es una cuestión debatida y fascinante. La tradición occidental

---

<sup>63</sup> Cfr., Edgar de Bruyne, *Historia de la estética*, Madrid, La Editorial Católica, 1963, p. 37.

<sup>64</sup> Cfr., G. Díaz Plaja, *El engaño de los ojos: notas de estética menor*, Barcelona, Destino, 1943, p. 20 y ss.

<sup>65</sup> Para una perspectiva general de la influencia del mercado y los medios de comunicación de masas en el desarrollo del arte, cfr., Juan Antonio Ramírez, *Medios de masas e historia del arte*, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 241-286.

<sup>66</sup> Vid., Stefano Zecchi, *La belleza*, Madrid, Tecnos, 1994.



utiliza el vocablo bello como derivación del *bellum* latino que a su vez era un traducción de *kalós* griego, aunque este ya no tenía una clara aplicación pues, mientras Hesiodo lo vincula a la descripción física de determinadas mujeres, Homero lo hace equivalente a la dignidad y la grandeza de ánimo; la lírica arcaica lo conecta con el atractivo erótico y la tragedia ática lo pone en relación con la capacidad moral de voluntad y de libertad.

Las modas, los gustos varían con los tiempos, las culturas y los individuos. El mismo objeto nunca induce a una percepción igual. Lo bello es una percepción subjetiva que causa emoción y traslada al individuo a un estado de ánimo diferente más elevado, íntimo y totalizador. La belleza en consecuencia sería una categoría abstracta, es la esencia de lo bello. “Lo bello -dice Santo Tomás- es aquello que visto place”, *pulcra sunt quae visa placent*<sup>67</sup>.

Para las concepciones materialistas, se niega la posibilidad de que la belleza, como la verdad o la bondad existan, consideran que lo que existe es lo que percibimos como bello, lo que es producto de la sensación personal frente a un determinado hecho o manifestación. Sin embargo, esta interpretación, pese a ser la menos conflictiva, no es la que han hecho suya la mayoría de las civilizaciones, puesto que casi todas han puesto en relación la búsqueda de la belleza y el deseo de trascendencia, lo que les ha llevado a identificar la belleza con una aspiración sagrada perteneciente al campo de lo mágico y lo religioso. Las obras humanas, como las pirámides, las catedrales o las conductas ascéticas no son más que caminos para acercarse hacia una belleza próxima a Dios.

Todas estas apreciaciones de la belleza partirían de una concepción impresionista en la que la realidad externa actúa sobre el hombre y este se siente ante ella como un sujeto receptor de una contemplación que va desde la naturaleza y sus

---

<sup>67</sup> Cfr., Antonio M. Casas, *El arte de hoy y de ayer*, Barcelona, Labor, 1971, p.17.

criaturas, hasta las obras y las acciones de los hombres. Pero el fenómeno estético supone tener en cuenta otra visión: el hombre no sólo mira y capta, también expresa y crea. El interior del hombre puede emitir belleza. La creatividad humana es el resultado de la extraversión de esta belleza interior materializada en construcciones, obras o actos<sup>68</sup>.

De este concepto se deriva otro no menos interesante, que es la conciencia estética. Si se reconoce, como nos parece necesario, la relación entre arte y belleza podemos decir que el hombre adquiere conciencia estética de la belleza de un modo universal, intuitivo y espontáneo, con independencia de tradiciones, civilizaciones y culturas. Y el hombre tiene conciencia estética del arte –formas de lo bello creadas por él mismo– de un modo particular en el que sí están presentes sus contextos intelectuales, culturales y sociales. Es en este punto donde intervendría la posibilidad de un nuevo enfoque en las teorías artísticas.

Con todo ello llegaríamos a un último concepto: el gusto. Algo es considerado bello, original, artístico en función de un criterio determinado por el gusto. El gusto no es algo reciente, lo ha habido siempre, de hecho el concepto de belleza radica en él, en realidad no es más que un sistema de preferencias colectivo que ejerce un dictado sobre asuntos tan diversos como el arte, la indumentaria, los modos de hablar, entre otros.

Pero la teoría del gusto como tal se fragua a partir del siglo XVIII, y en ello tiene muchos que ver la creciente “democratización” del arte a través de los salones y los teatros, en donde los ciudadanos tienen acceso a las obras en tanto que tales y por el gusto de contemplarlas, lo que será el antecedente de la existencia del museo, que, al romper el esquema de las colecciones privadas y del arte para minorías, amplia todavía

---

<sup>68</sup> Cfr., Rafael Argullo, *Tres miradas sobre el arte*, 2 vols., Barcelona, Destino, 2002, vol. 2, pp. 13-25.

más el concepto de arte como factor de la historia colectiva. Son muchos los tratadistas que se han ocupado de la concepción y definición de una teoría del gusto. Los autores del siglo de las Luces no prescinden de los tópicos que sobre la belleza se ha venido difundiendo en épocas anteriores, pero procuran conciliar los requisitos intelectuales de la belleza con las exigencias del gusto<sup>69</sup>.

Mientras Addison considera que los objetos bellos sublimes y pintorescos producen placer a nuestros sentidos, otros, como posteriormente Summers, resaltan que el agrado propio del gusto resulta del acorde entre sujeto y naturaleza<sup>70</sup>; Hutcheson habla de un “sentido interno”, que con justicia puede llamarse sentido, pues el placer que produce no surge de un conocimiento de los principios, proporciones, causas o de la utilidad del objeto, sino que se suscita en nosotros inmediatamente con la idea de belleza; al abate Bateaux establece una relación entre la inteligencia y el gusto: el gusto es para las artes lo que la inteligencia para las ciencias.

Coincidimos con la apreciación de Bozal quien opina que será a partir del Siglo de las Luces cuando las nuevas consideraciones estéticas sobre el gusto y la belleza permitan la diversificación de la imagen, una concepción en la que el sujeto puede permitirse crear nuevas formas y conceptos que también se podrán considerar o no parte del arte, pero que llegarán al público y le agradarán, convirtiéndose así en fenómenos de difusión de las imágenes y de la literatura, con independencia de que sean estimados o desestimados como obras de arte y acordes al gusto clásico; el resto, la rápida evolución de los llamados medios de comunicación de masas y la multiplicación

---

<sup>69</sup> Para la visión de alguna de las más caracterizadas opiniones de neoclásicos y románticos sobre el tema, vid., J. Addison, *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator* (ed. de T. Requejo), Madrid, Visor, 1991; Francis Hutcheson, *Una investigación sobre el origen de nuestra idea de belleza*, Madrid, Tecnos, 1995; Abate Bateaux, *Principios filosóficos de la literatura o Curso razonado de Bellas Letras y Bellas Artes* (ed. de A. García), Madrid, Sancha, 1797.

<sup>70</sup> Vid., D. Summers, *El juicio de la sensibilidad*, Madrid, Tecnos, 1995.

de la imagen vendrá de la mano de la revolución tecnológica que se iniciará en el siglo XIX y eclosionará en el siglo XX<sup>71</sup>.

Con todas estas técnicas que se expandieron paralelamente a la Revolución Industrial y a las reivindicaciones sociales de las clases populares, se incrementó la difusión de la imagen, lo que contribuyó a su vez a una paulatina democratización cultural. Cada vez eran más los lectores que podían disfrutar del placer aportado por las reproducciones seriadas de los periódicos, revistas, libros carteles o láminas que empezaban a configurar la iconoesfera propia de la nueva sociedad industrial. Todo ello trae consigo multitud de discusiones emanadas de la dificultad de acomodar los principios estéticos de originalidad, belleza y gusto a la nueva situación generada. Por ello es preciso que nos detengamos en dos conceptos básicos para comprender el nacimiento de la cultura icónica de masas, estos son “El Kirst” y “El Aura”.

El kitsch es un término de origen alemán. Moles subraya que surge a mediados del siglo XIX, en Munich, hacia 1860, y su difusión es paralela a la sociedad del bienestar burgués y a la de consumo de masas actual<sup>72</sup>. Hace referencia a una imitación estilística de formas ya aceptadas por su valor artístico, intentando crear una nueva estética a través de la repetición de rasgos de diversas tendencias. Su esencia reside además de en su forma efectista en su facilidad intelectual para ser aprehendida por el

---

<sup>71</sup> “En el gusto que teoriza el Siglo de las Luces se cura la herida que la quiebra del providencialismo había producido. La experiencia estética, la experiencia de la sensibilidad, se determina como ámbito específico en el que es posible la relación del sujeto con el mundo, hasta ahora dada y a partir de ahí construida. Hasta ahora el sujeto tenía que adecuarse a lo establecido en un orden externo, ya fuera para buscar su verdad ,ya fuera para representarlo, a partir de aquí participa como protagonista en la concepción de ese orden. Precisamente por ello sujeto y objeto resultan inseparables, pues el mundo que ahora se ordena, es el de su relación, el que se hace evidente en esa experiencia, un mundo sublime, pintoresco, bello, pero también grotesco, patético, kitsch... un mundo en el que también se configura el sujeto y así se hace sujeto” (Cfr., V. Bozal, *Historia de las ideas estéticas*, 2 vols, Madrid, Historia 16, 1998, vol. II, p. 21).

<sup>72</sup> Cfr., Abraham A. Moles, *El Kitsch, el arte de la felicidad*, Buenos Aires, Paidós, 1973, p. 9.

público. El kirst supone pues una imitación de productos, su resultado es la inautenticidad en el sentido clásico del término.

Para Broch, el kitsch se ve obligado a copiar los rasgos específicos del arte<sup>73</sup>: consumir kitsch es de alguna manera consumir arte. Hernan Broch valora desde dos perspectivas complementarias. Desde una, señala como notas principales la imitación, la inautenticidad, el efecto, el predominio de lo bello sobre lo bueno. Desde otra, se interroga por el origen y el desarrollo del kirst al que sitúa en la época de ascensión de la burguesía en un momento que califica de falta de estilo<sup>74</sup>. El aura supone el nivel de autenticidad de la obra de arte; se trata de un parámetro cultural con connotaciones subjetivas que surge cuando a cualquier obra se la valora como objeto artístico bello y original.

Walter Benjamín expuso, en su conocido texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, su tesis sobre el enorme cambio histórico que se produjo en el paso del arte tradicional, cuando la obra era única, tenía un valor cultural y por ello poseían un aura, a otra época en que la técnica permite la reproducción masiva de las imágenes por lo que estas quedan reducidas a meras mercancías sin valor cultural<sup>75</sup>.

Con estas referencias podemos, pues, centrar la compleja problemática que se plantea en los años finales del siglo XIX con la difusión de imágenes impresas y sobre todo con la fotografía. Está claro que en sus inicios establece un enfrentamiento entre la obra genuina caracterizada por la originalidad y la exclusividad y las ventajas sociales que suponía la expansión de las imágenes que además permitían un progreso en la

---

<sup>73</sup> Vid., Hernann Broch, "Kitsch y arte de tendencia", en VV. AA., *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*, Barcelona, Tusquets, 1970, p. 11.

<sup>74</sup> Para una concepción fenomenológica y estético antropológica, vid., Ludwig Giesz, *Fenomenología del kitsch*, Barcelona, Tusquets, 1973.

<sup>75</sup> Vid., Walter Benjamín, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973, p. 22-87.

difusión cultural. Pese a las reticencias iniciales y al desprecio de las clases elitistas, la imprenta primero y los medios de comunicación después prosiguieron su camino de creación, recreación y configuración de nuevos parámetros artísticos y sociales.

U. Eco plantea lo que denomina *cahier de doléances* de los nuevos medios de comunicación entre los que destacamos el hecho de que al estar dirigidos a un público heterogéneo, se especifican según las medias de gusto<sup>76</sup> que difunden una cultura de tipo homogéneo, de forma que destruyen las características propias de cada grupo étnico y cuando difunden productos de una cultura superior, lo hacen en un plan de absoluta nivelación con otros de entretenimiento y condensados de forma que no produzcan ningún esfuerzo al consumidor. Los mass media se presentan así como el instrumento educativo típico de una sociedad de fondo paternalista, superficialmente democrática que tiende a producir modelos dirigidos desde arriba.

Esta lista es ampliada por algunos otros autores como González Seara<sup>77</sup> quien, teniendo en cuenta a Leon Bransom, llega a considerar que los medios de comunicación son omnipotentes en orden a influir en la conducta y la voluntad de los humanos<sup>78</sup>. Quien controle los medios puede manipular los individuos aislados de nuestra sociedad.

Como contrapartida, el propio Eco acaba por hacer un reconocimiento y una defensa de este tipo de cultura que evidentemente está inserta en nuestra sociedad y en los hábitos diarios de cada uno de nosotros. Entre esos valores, se destaca el hecho de que esta cultura, al haber nacido en la sociedad industrializada, permite la participación de los ciudadanos en igualdad de derechos; también a través de los medios se da

---

<sup>76</sup>Vid., Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados*, cit., pp. 51-83. Incide Eco en tales planteamientos a propósito de novelas de corte popular, cfr., U. Eco, *El superhombre de masas*, Barcelona, Lumen, 1995, pp. 13-92.

<sup>77</sup>Vid., Luis González Seara, *Opinión pública y comunicación de masas*, Barcelona, Ariel, 1968, p. 181.

<sup>78</sup>Vid., Ramón Massó Tarruella, *La cultura Light. El éxito de los personajes famosos, los anuncios y las noticias*, Barcelona, CIMS 97, S. L., 2001.

información a una parte de la humanidad que no poseía antes otras informaciones que las anquilosadas nociones sobre mitologías tradicionales. De los argumentos esbozados por Umberto Eco, destacamos por su importancia la consideración de que, como constituyentes de un conjunto de nuevos lenguajes, los medios de comunicación han introducido nuevos modos de hablar, nuevos gustos, nuevos esquemas perceptivos. En este sentido, nos sumamos a la opinión expresada por Roman Gubern:

“El problema debe afrontarse examinando las peculiaridades técnicas de cada medio (es decir su funcionalidad en sentido nato) y teniendo presente que los productos de los nuevos medios multiplicadores de la sociedad industrial –el cartel, el cómic, el cine– no pueden ser juzgados por las mismas premisas acuñadas para juzgar los medios artesanales como la pintura o la escultura, caracterizados por su unicidad y por su destino social inherente a tal unicidad. Los nuevos medios han creado nuevos lenguajes, o nuevos dialectos de lenguajes artísticos tradicionales con su propia especificidad estética”<sup>79</sup>.

### **2.3. EVOLUCIÓN DE LOS MEDIOS ICÓNICOS DE MASAS**

En términos generales, durante todo el siglo XIX, el mundo editorial experimentó enormes cambios que abarcan desde las fluctuaciones del propio mercado hasta las variaciones en la oferta y demanda. No podríamos separar los avances editoriales de los avances en el proceso de la imagen pues ambos fluyen paralelos.

Así, el periodismo es determinante en la formación de la conciencia democrática moderna: el periódico es ligero, de fácil lectura, y su precio mucho más bajo que el del libro. Pese a que existen algunos antecedentes esporádicos de grabados en el periódico, la primera imagen grabada en prensa apareció el 19 de enero de 1707 en *Boston News-Letter*<sup>80</sup>. Durante el siglo XVIII, los periódicos habían utilizado una serie de pequeñas

---

<sup>79</sup> Cfr., Roman Gubern, *Medios icónicos de masas*, Madrid, Historia 16, 1977, p. 21.

<sup>80</sup> En 1704 apareció el primer periódico americano que contenía anuncios, el *Boston News-Letter* (Boletín de noticias de Boston), ofreciendo recompensa por la captura de un ladrón y por la devolución de esclavos.

imágenes llamadas *recursos*, algunos de los cuales iban encaminados a guiar al lector sobre las informaciones y la publicidad: un grabado con una esfera de reloj se utilizaba para identificar el anuncio de un relojero; hoces y guadañas para indicar una ferretería. La asociación texto-imagen empezaba a crear estereotipos de significación codificada, susceptibles de utilizarse posteriormente como los elementos mínimos de un metalenguaje icónico. Esos *recursos* no son importantes por su calidad estética ni por la información que suministraban, sino porque introducían el factor de las imágenes redundantes en el ámbito del consumidor.

A partir de 1830, la multiplicación de impresos convencionales conoce un importante impulso debido al nuevo concepto de periodismo basado en una ideología de corte capitalista: no son los lectores los que deben pagar el alto precio del periódico sino los anunciantes y los partidos políticos.

Esta tesis, defendida entre otros por Girardin, periodista polémico y combativo partía de la idea de que cuanto más bajo sea el precio de venta de un periódico y más elevado el número de ejemplares, más cara se pagará la publicidad. Una práctica hoy normal en el mundo capitalista, pero que resultaba revolucionaria en la época y que se materializó cuando Dutag, director de *Le Droit*, después de haber intentado un acuerdo para sacar un periódico con Girardin, se decide a hacerlo por su cuenta. Con esa filosofía nacieron en Francia, en 1836, dos periódicos: *Le Siècle* y *La Presse*. El primero auspiciado por Dutag y el segundo por Girardin.

Este nuevo modo de concebir la prensa, que tenía como inconveniente la vinculación de los instrumentos de presión ideológica al poder económico, tuvo, sin embargo, en el ámbito de la difusión de la imagen, influencias muy positivas puesto que estaba dirigido a un público poco cultivado culturalmente que prefería un contenido



ligero y la presencia creciente de grabados de todo tipo. El aumento de las imágenes en los periódicos de la época se observa, por ejemplo, en el dato de que el *New York Mirror*, que había comenzado la publicación de imágenes en julio de 1823, vaya de modo paulatino aumentando sus grabados. Igual ocurre con otros periódicos, como el *Penny Magazine* (1832) o el *The Illustrated London News* (1842)<sup>81</sup>.

La colosal difusión de la imagen inserta en las páginas de los periódicos propicia el desarrollo de la caricatura, que se convertirá en un eficaz instrumento ideológico-político, y de la historieta, creada por el maestro ginebrino Rodolphe Tôpffer. Se trataba de un género híbrido que fundía los relatos en imágenes; cada uno de sus dibujos van acompañados por unas pequeñas líneas de texto. Los dibujos sin el texto no tendrían una significación clara, en tanto que los textos en solitario carecerían por completo de sentido. La importancia de la *historieta* de Tôpffer radica en que se da una prioridad a la imagen sobre el texto, puesto que para expresar una idea se crean un número de imágenes muy superior a la que los periódicos eran capaces de publicar; la imagen se va convirtiendo así en absoluta protagonista pues es capaz por sí misma de guiar al lector a través de la historieta<sup>82</sup>.

El descubrimiento y desarrollo de la fotografía permitirá que la imagen ocupe en la prensa un lugar de privilegio. El nacimiento de la fotografía marca un cambio decisivo en la historia de la imagen<sup>83</sup>. Su origen es algo complejo. Está basada en la *cámara oscura* conocida desde el Renacimiento y virtualmente llevada a cabo cuando

---

<sup>81</sup> Cfr., Juan Antonio Ramírez, *Medios de masas e historia del arte*, cit., pp. 59-63.

<sup>82</sup> Vid., A. Grassi, *Qué es la historieta*, Buenos Aires, Columba, 1971. Para una aproximación semiótica y retórica, cfr. Oscar Steimberg, *Leyendo historietas. Estilo y sentido de un "arte menor"*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1977, pp. 109-154.

<sup>83</sup> Vid., Anne Marie Thibault, *Imagen y comunicación*, Valencia, F. Torres, 1971, y *La imagen en la sociedad contemporánea*, Madrid, Fundamentos, 1976. Daniel I. Boorstin, *L'ímage*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1971; Mircea Eliade, *Imágenes y símbolos*, Madrid, Taurus, 1974.

Nicéphore Niepce (1765-1833) efectuó experimentos para conseguir que la luz solar, al incidir sobre una piedra litografiada sensibilizada, dibujase en ella las formas de los objetos que la reflejaban, a modo de fotolitografía automatizada. En 1826 consiguió la primera fotografía de un paisaje y en 1829 se asoció con Jacques Mandé Daguerre para proseguir juntos sus investigaciones. La suerte favoreció a Daguerre, un hábil hombre de negocios que al final consiguió un procedimiento simplificado que le permitía impresionar placas de metal mediante un baño de yodo y realizar la fijación con sal de mar y mercurio. A partir de ahí, fueron muchos los procesos de perfeccionamiento técnico de la fotografía, cuyo invento y desarrollo supone tres aportaciones esenciales a la historia de la cultura icónica:

- 1) La génesis no artesanal sino automatizada de la imagen matriz;
- 2) Su reproductibilidad ilimitada, primero a partir de las copias positivas obtenidas de un negativo y luego mediante la reproducción del fotograbado;
- 3) La democratización de la producción icónica al abaratarse los equipos y simplificarse su utilización.

Esta última etapa nos parece la más interesante, dado que las posibilidades democratizadoras de la imagen favorecerán la expansión de todos los modos escritos de comunicación, la proliferación de periódicos y de revistas ilustradas que, conteniendo fotografías, grabados o litografías, se convierten en la verdadera cultura icónica de masas y justifican el éxito de las colecciones de novela corta creadas para un público acostumbrado a la imagen y ávido de ella<sup>84</sup>.

---

<sup>84</sup> Con relación a la fotografía, vid., R. Barthes, *La cámara lúcida*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982; Jean Marie Schaeffer, *L'Image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Seuil, 1986.

### **2. 3. 1. EL CARTEL. INICIO Y DESARROLLO.**

Entre los medios icónicos de masas surgidos a partir de los avances tecnológicos a que venimos aludiendo, ocupa un lugar muy destacado, en los años finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, la aparición del cartel, un *arte industrial* o *arte aplicado* que combinaba la quirografía del dibujo con trazos grasos y su posterior impresión mecánica con fines multiplicadores, al servicio de intereses comerciales. Su trascendencia fue tal que aún hoy, a pesar de las enormes evoluciones sufridas, sigue considerándose una medida esencial de la cultura visual.

El cartel transmite un mensaje icónico-literario en un formato grande, ordenado sobre soporte de poca consistencia, lo que trae consigo su carácter efímero. Ofrece la posibilidad de resultar visualmente accesible a varios espectadores a la vez, y está además concebido para tener un carácter múltiple. Desde el punto de vista estructural, lo más llamativo de los carteles es la mezcla del lenguaje icónico y el literario, que se aúnan para llevar al espectador un mensaje.

Sus especiales características dificultan su definición y catalogación en relación con las artes pictóricas. Cassandre, pseudónimo de Adolphe-Jean-Marie Mouron (1901–1968), un gran creador de carteles, que había nacido en Ucrania y trabajó en París adaptando en sus trabajos el lenguaje de los movimientos artísticos formales al cartel publicitario, en 1933 reconocía de forma expresa esta dificultad<sup>85</sup>:

“La pintura es un fin en sí misma. El cartel es solo un medio para un fin, un medio de comunicación entre el comerciante y el público, algo así como el telégrafo. El diseñador de carteles tiene el mismo papel que el funcionario de telégrafos: él no inicia las noticias, simplemente las transmite. Nadie le

---

<sup>85</sup> Sobre la obra de Cassandre, vid., Heri Mouron, *A. M. Cassandre*, Ginebra, Skira, 1985.

pregunta su opinión sólo se le pide que proporcione un enlace claro, bueno y exacto”<sup>86</sup>.

La irrupción del cartel en el sistema de la cultura de masas se produjo cuando las evoluciones técnico-tipográficas lo permitieron y estuvo siempre animada por las demandas de la nueva sociedad industrializada, que precisaba medios impactantes para acercar sus productos al público.

La llegada de esta nueva estructura icónico-visual tuvo efectos importantes:

1) Significó la primera forma de masificación de la imagen pública en espacios comunitarios, de manera que muchas personas podían ver simultáneamente las mismas imágenes. El escenario elegido para situarlo fueron las alegres calles de las ciudades que crecían vertiginosamente al final del siglo XIX; allí se presentaron los carteles como una expresión de vida económica, social y cultural, compitiendo por la atención de los compradores de las nuevas mercancías y de las audiencias. Los carteles llenos de colores, impresos en un actualizado sistema litográfico, atrapaban la atención de los transeúntes. Las ilustraciones, ayudadas por el texto revelaban un contexto preciso, introduciendo una nueva estética de imágenes simplificadas ordenadas por los medios de reproducción gráfica.

Una de las consecuencias sociales de la Revolución Industrial había sido la aparición del proletariado urbano, los campos se fueron despoblando merced a movimientos migratorios que acumularon población en las ciudades. La ciudad franqueó sus límites medievales en un crecimiento planificado por los primeros urbanistas modernos. El gran descubrimiento del siglo XIX es efectivamente la calle,

---

<sup>86</sup> Citado por J. Barnicoat, *Los carteles: su historia y su lenguaje*, Gustavo Gili, Barcelona, 1972, pp. 80-81. Vid., además, John Barnicoat, *Poster, a Concise History*, Thames & Hudson, Toledo, Spain, 1996, y *A concise history of poster*, Londres, 1972.

donde la publicidad empieza a instalarse de una forma similar a como el utilitarismo industrial se había producido en las tarjetas y etiquetas comerciales.

2) Supuso la aparición de un instrumento público de persuasión icónico-espiritual sobre las masas tanto en el plano comercial y consumista, como en el plano político.

Desde el siglo XVIII, el acto de la compra se ha ido extrapolando de sus más directas y perentorias obligaciones (la adquisición de artículos de primera necesidad) y se ha ido convirtiendo, al menos para las clases medias, en un ceremonioso rito social. Para la ascendiente burguesía la información comercial deja de ser estrictamente funcional para convertirse en decoración suntuaria.

Una política de venta de clase para y por la burguesía justificaba la dignificación formal del lugar donde se celebraba el rito de la venta en una liturgia donde la calidad antes que el precio constituía el lícito orgullo de la oferta y la condición motivacional de la demanda: las nuevas calles comerciales del siglo XIX se transforman en zonas de paseo de la burguesía a las que circunstancialmente se acercan fascinadas las clases populares de la ciudad y de la comarca. La burguesía comercial logra convertir el prosaico acto de la venta en un verdadero espectáculo visual de masas, el cartel nace ligado a la necesidad del sistema capitalista de extender los mercados, estimulando el consumo y derrotando toda posible competencia.

En el terreno político, los gobiernos pronto descubrieron las ventajas de un medio rápido y persuasivo que los poderes públicos pronto utilizarían para sus campañas de alistamiento y en su función de inculcación patriótica y descalificación del enemigo. La Primera Guerra Mundial estableció la importancia del diseño gráfico. El gráfico, la ilustración y el letrero ayudaban a informar e instruir de un modo directo. La

identificación militar era un código que se entendía instantáneamente. Las insignias de los regimientos tenían mucho en común con el diseño económico y con las imágenes poderosas y lemas de los nuevos carteles. Los gobiernos los utilizaron en los anuncios públicos, así como la propaganda para exhortar a los ciudadanos a compartir el esfuerzo de la guerra. El cartelismo político en la Unión Soviética fue tan importante que el propio gobierno lo reguló con criterios pedagógicos. Su influencia en el estilo de los carteles de la Guerra Civil española fue profunda, de forma particular en el bando republicano donde surgió un estilo que aunó las enseñanzas soviéticas con las tendencias del cartelismo cinematográfico y que se mantuvieron terminada la contienda como formas de propaganda del Régimen<sup>87</sup>.

3) Aportó un elemento colorista a la dureza e incluso a las miserias de la vida urbana.

Como modalidad icónico-escritural de la comunicación de masas, el cartel tiene fuentes derivadas de la tecnología y de las influencias culturales previas y coetáneas. Sus antecedentes son numerosos, pero no pudo adquirir entidad propia hasta que las prensas litográficas no fueron capaces de reproducir grandes láminas a todo color en cantidades apreciables. Las estampas litográficas como hemos visto estaban ya insertas en los periódicos e incluso se trabajaban de forma continuada no solamente en la ilustración de libros, sino también en los periódicos de la época.

Hebert Spencer asegura que las raíces de la tipografía y del diseño gráfico modernos se entrecruzan con las de la pintura, la poesía y la arquitectura del siglo XX:

---

<sup>87</sup> Para ampliar datos sobre el cartelismo en la guerra civil española, vid., entre otros, Carmen Grimau, *El cartel republicano en la Guerra Civil*, Madrid, Cátedra, 1979; Jaume Miratvilles, Josef Termes, Carles Fontseré, *Carteles de la República y de la Guerra Civil*, Barcelona, Centre d'Estudis d'Historia Contemporània/La Gaya Ciencia, 1979.

“El nuevo vocabulario de la tipografía y el diseño gráfico se fraguó en menos de veinte años (...). Por supuesto la tipografía moderna no fue fruto de la repentina invención de un hombre, ni siquiera de un grupo. Nació como respuesta a las nuevas exigencias y a las nuevas oportunidades que el siglo XIX trae consigo. La violencia con que la tipografía moderna irrumpe en escena a comienzos del siglo XX, refleja la agresividad con que los nuevos diseño, en cada campo barrieron convenciones agotadas y atacaron actitudes que no tenían relevancia en una sociedad altamente industrializada”<sup>88</sup>.

José Ignacio Armentía apunta esta relación entre el diseño y la era industrial:

“La idea de un producto concretada teóricamente después de estudios previos de necesidades de mercado y de sistemas y costes de producción, a fin de valorar la funcionalidad y rentabilidad, exige una proyección gráfica que posibilite su materialización. Sería aquí donde entraría en juego el diseño. Se trataría de crear formas conjugando estética y funcionalismo, y seleccionar entre ellas la más adecuada al fin propuesto”<sup>89</sup>.

París y Londres ocupan un lugar de privilegio en las décadas finales del siglo XIX como capitales del diseño gráfico. En la Francia innovadora de aquellos momentos, encontramos la convivencia de todo tipo de técnicas, mientras ilustradores como Honoré Daumier utilizaba la litografía para dibujar, apostando ya por el futuro, el genial grabador Gustave Doré trabajaba fundamentalmente la xilografía, conformándose así con ser el romántico epígono, ciertamente brillante, de una moribunda técnica de reproducción sin porvenir industrial. Hay que destacar la importante labor que desarrolló como ilustrador en la prensa durante la década de 1860-1870 en periódicos como *Le Hanneton*, *Le Bouffon*, *L' Eclipse*, *Le journal pour rire*. Los grabados de Doré han marcado algunas imágenes de libros que han quedado para siempre en la historia de la ilustración como las de *La Divina Comedia*, *D. Quijote* y *Oda del Viejo Marinero* entre otros.

---

<sup>88</sup> Cfr., Herbert Spencer, *Pioneros de la tipografía moderna*, Barcelona, Gustavo Gili Gaya, 1995, p. 11.

<sup>89</sup> Cfr., José Ignacio Armentía Vizueté, *Las nuevas tendencias en el diseño de la prensa*, Bilbao, Euskal Herriko Unibertsitatea, 1993, p. 25.

A pesar de las columnas de anuncios que desde 1840 poblaban ya Londres y París, de la ampliación de formatos de papel y de la progresiva intervención el color, las obras de los ilustradores, convertidos en improvisados cartelistas, no alcanzarán el título de categoría artística hasta la aparición del “padre del cartel”, como se conoce a Jules Chéret. Hijo de un humilde tipógrafo, empezó a trabajar a los trece años en talleres litográficos. En Londres trabajó sucesivamente diseñando viñetas de catálogo y cubiertas de libros, hasta que conoció al fabricante de perfumes Eugène Rimel que se convirtió en su mecenas y le facilitó el capital para establecer en París un estudio-taller litográfico, equipado con las modernas prensas que se vendían en Londres.

Si el cartel ilustrado era en Londres muy poco frecuente, en París era virtualmente desconocido como medio de publicidad exterior. *Le Biche au Bois*, el primer producto salido de la litografía de Chéret, en 1866, fue un enorme éxito. El profundo conocimiento técnico del medio, junto a la rapidez y soltura con la que dibujaba, le permitieron elaborar en su larga vida una producción casi industrial de unos mil carteles. Esa enorme cantidad y la obstinada presencia en ellos de una figura femenina, casi siempre la misma, dan a sus carteles una carga erótica que fue, sin duda, responsable del éxito de su autor y de los productos que anunciaba, seduciendo a la satisfecha y trasnochadora burguesía de *La Belle Époque*. Se institucionaliza ya la mujer-objeto como reclamo publicitario. En el antepalco gozoso y frívolo del capitalismo parisino, la enternecedora picaresca de “La Chérette de piel color de perla”, todavía inofensiva e inaccesible, mostraba sus encantos encaramada a los muros de las casas de París, confabulada con el viandante en un juego epicúreo cuya consecuencia final era por supuesto el consumo de bebidas, lámparas, juguetes, etc.



El desarrollo del proceso litográfico de tres colores de Chéret, abrió una brecha que permitió que los artistas alcanzaran cada color del arco iris con tan sólo tres piedras, generalmente rojas, amarillas y azul, impresas en un registro cuidadoso. Aunque el proceso era difícil, el resultado era una intensidad notable de color y textura, con sublimación de las transparencias y los matices imposibles en los otros medios. Esta capacidad de combinar palabra e imagen en un formato atractivo y económico finalmente hizo del cartel litográfico, una innovación de gran alcance. Chéret tuvo además la habilidad de convertir el cartel en un arte industrial, pues, pese a que en los primeros años hacía personalmente todos sus carteles, al final de su dilatada vida profesional tenía un taller en el que varios ayudantes colaboraban en sus obras.

Los anuncios públicos tienen una larga historia cuyos orígenes, como hemos visto, se remontan a la Antigüedad. Como ejemplo más cercano, se cree que el primer anuncio aparecido es el impreso en Inglaterra, obra de Wiliam Caxton, en 1477, pero se trata de anuncios de pequeñas dimensiones; hemos de esperar a 1869, cuando empiezan a aparecer los carteles de Chéret, para encontrar un pequeño anuncio de este tipo en el que apunta ya influencia del diseño nuevo y sobrio que será después la característica esencial del cartel. Se trata de *Champfleury-Les Chats* de Manet, una composición que la memoria retiene con facilidad porque consta exclusivamente de formas planas. Este sentido sencillo tratamiento visual no es tan patente en la obra de Chéret, quien, a cien años de distancia, parece basarse en las tradicionales composiciones de la pintura mural europea. Está justificado comparar el diseño de los carteles de Chéret con los murales y las composiciones alargadas, verticales y rectangulares de un Tiépolo. En Chéret, aparte de la influencia de Tiépolo, se puede detectar en su técnica de dibujo cierta similitud con Fragonard y Wateau. En una entrevista con el crítico inglés Charles Hiatt, Chéret

aseguró incluso que para él los carteles no eran necesariamente una buena forma de publicidad, pero en cambio eran excelentes murales. Esta es la razón de que el nombre de Chéret haya llegado a ocupar el primer lugar en la historia del cartel. No es que sus diseños sean obras maestras del arte publicitario, sino que sus carteles, más de mil, son magníficas obras de arte. En lugar de reinterpretar los grandes murales del pasado para el público de su tiempo creando extensos lienzos de salón, encontró un nuevo lugar para su obra: la calle. La gran aportación de su genio es la introducción de un tercer elemento que vino a sumarse a esas dos fuentes tradicionales: poner su indudable maestría como dibujante al servicio del lenguaje popular de su tiempo. Chéret hizo suyo el lenguaje visual del arte popular que se utilizaba en los programas de circo decorados, y lo ensanchó con su experiencia de litógrafo. Sus carteles combinan la técnica y la interpretación tradicionales del gran mural con otro ingrediente esencial: el sentido del idioma popular. Los circos y ferias de Inglaterra y Francia llevaban ya muchos años decorando las cubiertas de sus programas con diseños vivos y alegres. Los grandes cuadros de los puestos de venta de las ferias y mercados ingleses y los enormes anuncios de los circos americanos que visitaron Inglaterra durante la estancia de Chéret en este país influyeron seguramente en sus ideas<sup>90</sup>.

Henri de Toulouse Lautrec (1864-1901), acentuó el estilo de Chéret, pero utilizándolo para describir las vidas interiores de los habitantes de las calles. El elemento caricaturesco, irónico y satírico, las formas sencillas y lisas, la línea decorativa eran artificios que Lautrec podía emplear en el cartel, pero que no le hubiesen sido admitidas dentro de la pintura de su tiempo, y ello porque Lautrec relaciona el cartel con la evolución futura de la pintura al tiempo que consolida esta forma de expresión.

---

<sup>90</sup> Cfr., Jhon Barnicoat, *Los carteles: su historia y su lenguaje*, cit., pp. 7-10.

Pese a que solamente hizo treinta y un carteles durante los 37 años de su vida, estos constituyen una aportación esencial a la historia del cartel, pues contribuyó a establecer el diseño del mismo como forma artística en los años futuros, incluso su influencia se dejó sentir en algunos pintores de la calidad de Picasso.

Peter Bridgewater enfatiza la influencia de Toulouse-Lautrec (1864-1909). Al utilizar la litografía a gran escala en el desarrollo del diseño gráfico de los carteles, Henri de Toulouse Lautrec influyó notablemente en la elaboración del cartel moderno (poster). Entendía que los carteles eran un medio de comunicación con otras personas, que se dirigía a cierta audiencia. Descubrió la importancia de trasladar su trabajo a la imprenta y aprovechó la litografía a gran escala. La tradición clásica de la tipografía centrada usando varias formas de letra, tuvo sus orígenes en los letreros y en la caligrafía, pero hubo innovadores que estaban preparados para desafiar los valores existentes, en busca de una forma de comunicación más efectiva y original<sup>91</sup>.

Otro artista, cuyos carteles contribuyeron al desplazamiento desde el naturalismo hacia el periodismo narrativo o descriptivo, fue el suizo Théophile Alexandre Steinien, que llegó a París en 1881, el mismo año que nació Picasso. Tanto Steinien como Lautrec continuaron explorando el área del comentario social en las artes visuales, un aspecto ya tratado por artistas como Daumier. Los artistas de todo el mundo miraban a París como la capital mundial y admiraban sus carteles. Sin embargo Ámsterdam, Bruselas, Berlín, Munich, Budapest, Viena, Praga, Barcelona, Madrid, Milán y Nueva York también nutrieron escuelas de artistas del cartel y brillantes diseñadores individuales. Milán produjo el número más destacado de creadores de carteles, cuya originalidad desafió a los de París.

---

<sup>91</sup> Vid., Peter Bridgewater, *Introducción al diseño gráfico*, México, Trillas, 1992, p. 13.

La evolución del cartel en la segunda mitad del siglo XIX y en las primeras décadas del siglo XX, tuvo lugar en sincronía estética con los diferentes estilos que dominaron sucesivamente a las artes plásticas de cada periodo: el Art Nouveau, el Futurismo, el Art-Decó, el Constructivismo, el Surrealismo, el Pop-Art etc. Y por ello el cartel se convirtió en eco divulgador de cada uno de los estilos plásticos predominantes en cada momento.

*El Art Nouveau* fue el estilo moderno más característico del cambio de siglo, el diseño de los carteles formó parte de ese movimiento artístico que afectó tanto a las artes mayores como a las menores. En cuanto al estilo el *Art Nouveau*, dio un valor decorativo y ornamental a las configuraciones lineales que con frecuencia derivaban de formas orgánicas. Este estilo, que surge en parte del movimiento inglés de artes y oficios, se desarrolló en los diversos países de Europa y en los EEUU. En Alemania, las características especiales del *Art Nouveau* se deben al entusiasmo de grupos de diseñadores y escritores como los responsables de la revista *Die Jugend*, que empezó a publicarse en 1896. El término “Jugendstil” procede precisamente del nombre de la revista. Su subtítulo *Semanario Muniqués de la Vida y las Artes*, prueba que la intención de lo “nuevo” era integrar el arte con la sociedad<sup>92</sup>.

La característica esencial del “Jugendstil” en el diseño de carteles era la fantasía, que normalmente adoptaba expresiones orgánicas y estaba estrechamente relacionada con la ilustración.

Uno de los rasgos más significativos de esa amalgama general de estilos y técnicas que se dio hacia 1900 era el hecho de que una forma artística podía afectar y de

---

<sup>92</sup> Sobre este tema, vid., Mario Amaya, *Art Nouveau*, Londres, 1966; Maurice Rheims, *The Age of Art Nouveau*, Londres 1966.

hecho afectó a todas las demás. Una de las muestras más típicas del Art Nouveau en cualquiera de sus vertientes es la asombrosa labor cartelística de Alphonse Mucha. Nacido en 1860, en el entonces reino de Bohemia, Mucha llegó a París en 1890. Sus carteles más conocidos están relacionados con Sarah Bernhardt. Su afición por las ropas y las joyas exóticas encontró en la personalidad de la actriz una realidad viva. Lo atrevido de algunos de sus diseños motivó, que pese al éxito obtenido en su momento, en los años veinte fuera olvidado como cartelista eminente.

La importancia del cartel no se redujo a Francia o a Alemania, en el resto de los países europeos, particularmente Bélgica, Italia o Hungría tuvieron su representación. En los años 1890, el boom del cartel estaba en todo su apogeo. Se hacían ediciones especiales para los coleccionistas. En París se realizaban exposiciones de carteles y en 1890 el *Grolier Club* organizó otra en Nueva York. Ernest Maitorn que había escrito el primer volumen de una historia de los carteles en 1886, sacó un segundo volumen en 1896. En 1898 se fundó la revista *The Poster* que en 1900, como una muestra del declive que empezaba a tener el cartel entre el gran público, se fusionó con *The Art Collector*.

Desde el inicio del siglo XX, los desarrollos experimentados en el diseño de los carteles se extendieron a tarjetas postales, etiquetas adhesivas, estampillas y embalajes. Esto fomentó la economía en el diseño y redujo el número de colores utilizados. En Alemania, los diseños desarrollaron una estética refinada y enérgica para anunciar los productos del consumidor. En Berlín, un grupo de diseñadores asociado a una firma de impresión (Hollerbaum und Schmidt) rompió una nueva barrera: sus carteles restringieron la imagen al objeto que se estaba anunciando y las palabras a la marca del fabricante. Este estilo se conoce como cartel-objeto (Sachplakat).

Los años veinte supusieron una verdadera revolución para el cartelismo, que pasó de ser una actividad propia de los pintores a ser obra de los nuevos diseñadores gráficos, unos profesionales en el campo de las artes aplicadas. Los diseñadores gráficos eran técnicos de la forma y del color, que concebían su actividad como inseparable de los procedimientos técnicos de impresión, por lo que el cartel dejó de ser un procedimiento artístico para ser un medio de comunicación de masas. Si los carteles tenían y tienen una enorme aceptación como medio de difusión, es porque cumplen con las finalidades básicas de la publicidad comercial, generan deseo y tienden a diferenciar las marcas de un mismo artículo para dirigir al espectador en un determinado sentido. Dado que, desde el punto de vista estructural conviven en el cartel el lenguaje icónico y el literario, la imagen y el texto coadyuvan a transmitir su significación básica. El texto cumplirá funciones de anclaje, redundancia, a veces relevo, aprovechando todos los recursos retóricos. La imagen cumple la función denotativa, pero fuertemente connotada para potenciar el deseo del objeto. Y es que, en el cartel, coexisten un campo semántico, la información y un campo estético por el que se incita a la emoción de la compra<sup>93</sup>.

Sobre la influencia creciente del diseño gráfico en la sociedad, Enric Satué reflexiona:

“La progresiva ampliación de campos de intervención del diseño gráfico, cuya vertiginosa inflexión al alza se inicia en los años cincuenta con la implantación del medio de comunicación de masas más poderoso de la historia (la televisión). En efecto, este secular servicio a la comunicación referido y fragmentado principalmente en la edición de libros, la industria de la impresión y las agencias de publicidad, cobra a mediados de los años setenta una nueva dimensión y se proyecta con fuerza multidisciplinar, contribuyendo decisivamente al desarrollo y modernización de los mensajes visuales emitidos desde entonces por televisión, prensa, revistas, imagen corporativa y programas de señalización. Para ello, ha sido determinante la

---

<sup>93</sup> Para las funciones del cartelismo, vid., A. Moles, *El afiche en la sociedad urbana*, Buenos Aires, Paidós, 1976. Sobre el lenguaje del cartel, vid., Françoise Enel, *El cartel. Lenguajes, funciones, retórica*, Valencia, Fernando Torres, 1974.

incorporación decisiva de técnicas de expresión gráfica como la fotografía, la pictografía, la señalética, la fotocomposición y la infografía, con las que se ha constituido el cuerpo casi místico de la informática”<sup>94</sup>.

El diseñador gráfico fue llamado a solucionar los problemas de comunicación y acabó siendo reconocido por los consumidores como sinónimo de moda y buen gusto. En esta época, los académicos profundizaron en los estudios sobre la influencia de la comunicación en la sociedad. La teoría “el medio es el mensaje”, del canadiense Mashall McLuhan, acordó que la tradición tipográfica comenzada con Gutemberg pertenecía a la edad mecánica. McLuhan reconoció la intersección entre tecnología y cambio político, proponiendo que los nuevos medios desarrollados por la tecnología electrónica acabarían por crear una “aldea global”, donde todos los ciudadanos del mundo, sin importar la ubicación geográfica estaban interconectados en una verdadera sociedad de la información<sup>95</sup>.

### **2. 3. 2. EL CÓMIC Y LA HISTORIETA**

Una historieta es una narración realizada mediante una sucesión de imágenes dibujadas sobre un soporte estático que combina los medios icónicos con el uso del lenguaje verbal, condición ésta que no es imprescindible, porque existen muchas historietas “mudas”, dibujos que no van acompañados de textos. La denominación de este singular fenómeno de masas es variable, en función de los diferentes países y de los criterios de los estudiosos del tema.

---

<sup>94</sup> Cfr., Enric Satué, *El diseño gráfico en España. Historia de una forma comunicativa nueva*, Madrid, Alianza, 1997, p. 12.

<sup>95</sup> Vid., Marshall McLuhan/B. R. Powers, *La aldea global: transformaciones en la vida y en los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI*, Barcelona, Gedisa, 1990; Marshall McLuhan/Quenti Fiore, *Guerra y paz en la aldea global*, Barcelona, Martínez Roca, 1971.

La palabra cómic viene de la simplificación del término inglés “cómic-strip”, aplicado a las primeras creaciones del género realizadas en Norteamérica que tenían un contenido fundamentalmente cómico<sup>96</sup>.

En Francia se utilizó el término “Bande dessinée”<sup>97</sup>, que hace referencia a la forma en que es realizado. En Italia, se utiliza la palabra “fumetti”, que tiene que ver con los espacios opacos rellenos de palabras que se insertan en los dibujos y que parecen salir de las bocas de los personajes como si fuera humo. En Portugal y Brasil, se utiliza el concepto “Historias de Quadrinhos”, basado en ciertos elementos del lenguaje de este tipo de producciones que son las viñetas. Por todo ello, se podría concluir que no existe un término global para designar este producto concreto, aunque en nuestro días se haya extendido el término inglés, neologismo, debido a la importancia y la influencia de los cómics americanos; en la actualidad, la importancia de esta producción se ha derivado hacia las creaciones japonesas, conocidas como “manga”<sup>98</sup>, palabra que significa “profusión de imágenes” y sirve para denominar al cómic como género y como obra.

En España, la palabra TESEO, proviene del título de la publicación más antigua en nuestro país. Hasta tal punto el calificativo definió a todo un género, que la Comisión de Diccionarios de la R. A. E, aprobó la definición: “Tebeo (de TBO, nombre de una revista española fundada en 1917), m. Revista infantil cuyo asunto se desarrolla en series de dibujos”. Esta definición está basada en que el producto ha sido, en algunos

---

<sup>96</sup> Para un conocimiento general del fenómeno, vid., VV. AA., *Gente de Cómic*, Madrid, Diario 16, s/a, y VV. AA., *Comics clásicos y modernos*, Madrid, El País, 1988.

<sup>97</sup> La historieta en lengua francesa tuvo un importante desarrollo desde el siglo XIX, vid., Henri Filippini, *Dictionnaire de la bande dessinée*, Bordas, Paris, 1989; Albin Michel, *L'Encyclopédie des bandes dessinées*, Paris, Editions Albin Michel, 1986.

<sup>98</sup> La “fiebre” del *manga* comienza en Japón a partir de 1940; sobre este interesante fenómeno de masas vid., Trajano Bermúdez, *Mangavisión, guía del tebeo japonés*, Barcelona, Glenat, 1995.



momentos concebido y dirigido fundamentalmente a la infancia y la juventud, en tanto que el término cómic quedaba reservado a las creaciones dedicadas a un público más adulto.

El cómic es aceptado como una manifestación de enorme difusión de masas. Como género narrativo se encuentra a caballo entre el cine y la pintura. Su función social más inmediata es la de entretener y divertir. Se ha venido considerando el cómic como un género periodístico particular de cada país y ello ocurre, porque en cada país el género se desarrolla siguiendo las coordenadas de la importancia y el papel que le atribuye su sociedad. Por su relación con la pintura pueda tener una cierta categoría de manifestación artística, pero la realidad es que el tebeo es fundamentalmente producto de consumo.

Antes de seguir adelante, convendría establecer el concepto de historieta tebeo o cómic, ardua tarea porque en este medio de comunicación de masas se entremezclan cuestiones artísticas y comerciales, ya que, en la mayoría de los casos, los elementos técnicos de un cómic, una serie o un personaje influyen en su venta y es preciso hacer un estudio previo de mercado, de forma que el cómic tiene una relación directa con los proyectos económicos de las editoriales.<sup>99</sup>

Muñoz Zielinski recoge algunas definiciones de los términos de tebeo, bande dessinée y cómic que pueden resultar interesantes a la hora de acotar los límites<sup>100</sup>.

Para Humberto Eco:

---

<sup>99</sup> Para mayor información sobre la historia de los cómics, vid., Javier Coma, *Del gato Félix, al gato Fritz. Historia de los cómics*. Barcelona, Gustavo Gili, 1979; Javier Coma (ed.), *Historia de los cómics* en 4 vols., Barcelona, Toutain, 1982; Javier Coma et al., *Cómics clásicos y modernos*, Madrid, Promotora de Informaciones, 1988; Luis Conde, "Cien años del cómic mundial, un arte nuevo, 100 hitos del cómic mundial", en *Leer, el magazine literario*, n° 85, Madrid, 1996.

<sup>100</sup> Vid., Manuel Muñoz Zielinski, *La bande dessinée (Système de communication, art plastique et recours pédagogique)*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1982.

“La historieta es un producto cultural, ordenado desde arriba, y funciona según toda mecánica de la persuasión oculta, presuponiendo en el receptor una postura de evasión que estimula de inmediato las veleidades paternalistas de los organizadores”. [...] “Así, los cómics, en su mayoría refleja la implícita pedagogía de un sistema y funcionan como refuerzo de los mitos y valores vigentes”<sup>101</sup>.

Francis Lacassin propone:

“Récit en images publié dans la presse avant d’être recueilli en fascicules périodiques ou en albums vendus en librairie. Bande dessinée, au singulier designe le moyen d’expression; au pluriel le terme désigne la création objective”<sup>102</sup>.

En el origen de esta expresión –bande dessinée–, se encuentran Lacassin y sus amigos, entre ellos Alain Resnais, quienes, al comienzo de los años sesenta del pasado siglo, contribuyeron a que el cómic abandonara la consideración de infantil y a establecer un campo de estudio por derecho propio. Lo llamaron ‘novenno arte’ por analogía con el cine, ‘séptimo arte’, porque deseaban demostrar que el cómic era un arte como otros, la pintura por ejemplo, y tan popular como el cine que había sido reconocido como arte tiempo atrás.

Otra especialista en este tema, Elisabeth K. Baur, investigadora de Dusseldorf, nos ofrece su concepción de la historieta:

“Las historietas son historias contadas en las que predomina la acción, contadas en una secuencia de imágenes y con un repertorio específico de signos. Es una forma narrativa, cuya estructura no consta solo de un sistema sino de dos: lenguaje e imagen; la función de la imagen es en esencia bastante más que ilustrativa, por cuanto la acción es sustentada por palabra e imagen, de ahí que ambos sistemas se necesiten mutuamente. En la práctica, a menudo eso trae como consecuencia una determinada redundancia de información, situación que cambia según las distintas historietas. En general el texto tiene la función de precisar la imagen. Sin embargo en algunas

---

<sup>101</sup> Cfr., Umberto Eco, *Signos*, Barcelona, Labor, 1973, p. 299.

<sup>102</sup> Vid., Francis Lacassin, *Pour un neuvième art: La bande dessinée*, Union Général d’Édition, Paris, 1971, pp. 52-54.

historietas tiene un papel subordinado: el de ser sólo un complemento para la información icónica”<sup>103</sup>.

La apreciación de Gubern nos parece la más ajustada:

“Los cómics pueden definirse como una secuencia espacial formada por pictogramas separados gráficamente pero estructuralmente relacionados, en los que pueden integrarse signos alfabéticos, para articular una descripción o una narración. Puesto que los cómics muestran imágenes y narran historias al mismo tiempo sus convenciones pertenecen a la vez a códigos iconográficos y a códigos narrativos”<sup>104</sup>.

Como vemos, intentar ofrecer una definición universalmente aceptada de la historieta nos llevaría a realizar un recorrido por las diferentes matizaciones que hacen los expertos en esta materia. Sin embargo, todos parecen coincidir en un punto. Se trata de un lenguaje verbo-icónico, puesto que se encuentra formado por texto y representación gráfica. Las historietas desarrollan argumentos de ciencia-ficción, reconstrucción histórica, aventuras, etc., mediante la sucesión de imágenes en las que se encuentran integrados los diálogos, textos de apoyo y signos convencionales

Técnicamente, los cómics constituyen un medio expresivo que está en relación con la familia de medios nacidos de la integración del lenguaje icónico y del lenguaje literario. El lenguaje de la historieta se articula a partir de una serie de elementos expresivos que permiten trasladarse del *espacio ideal* (acciones y lugares donde se desarrollan), al *espacio real* (la viñeta, la página, la narración). Estas reglas, unidas a las convenciones que se establezcan entre el emisor (creador) y el receptor (lector), permitirán que se produzca la comunicación y con ella la asimilación del lenguaje<sup>105</sup>.

---

<sup>103</sup> Cfr., Elisabeth K. Baur, “La historieta como experiencia didáctica”, en Charles M. Tatum (comp.) *Literatura hispanoamericana en imágenes*, 23/24, Ag./Dic. 1979, pp. 187-189.

<sup>104</sup> Vid., Roman Gubern, *El lenguaje de los cómics*, Barcelona, Península, 1972, p. 108.

<sup>105</sup> Sobre la estructura y la influencia de la historieta en la enseñanza, vid., Manuel Alonso/Luis Matilla, *Imágenes en acción. Análisis y práctica de la expresión audiovisual en la escuela activa*, Madrid, Akal, 1997, pp. 140-151.

En los cómics, la progresión de las representaciones, y su lectura está gobernada por la prioridad. Esta direccionalidad imperativa, que no existe en otros medios icónicos, se llama “línea de indicatividad”, y está marcada por la prioridad de la izquierda sobre la derecha y lo superior sobre lo inferior. Cada representación pictográfica unitaria constituye una viñeta y expresa bidireccionalmente un espacio narrativo delimitado (un paisaje) y una duración variable, duración que corresponde al tiempo requerido para ejecutar la acción allí.

La viñeta representa pictográficamente un espacio que adquiere dimensión de temporalidad al estar compuesta con signos estáticos que, a pesar de su inmovilidad, pueden asumir una dimensión temporal gracias a las convenciones de su lectura, convenciones que están gobernadas por una serie de códigos y subcódigos iconográficos. Entre esos códigos destaca por su importancia las expresiones faciales y gestuales, que pueden estar referidas a códigos socializados, a códigos psicológicos de expresión emocional o a códigos individualizados de validez idiosincrásica<sup>106</sup>.

Gran parte de todo este simbolismo de gestos se deriva de la pintura decimonónica y sobre todo de la interpretación teatral, y ello porque, debido al carácter icónico-literario de su lenguaje, los cómics, aparecen relacionados de alguna manera con el teatro, la novela, la pintura, la ilustración publicitaria, la fotografía, el cine, la televisión y los rasgos estilísticos del mundo en que viven inmersos sus creadores.

Con el teatro, los cómics tienen en común la acción dialogada, la relación con la novela está muy demostrada por las numerosas trasposiciones a cómics de novelas como *Tarzán* o *El Coyote*. A la influencia literaria hay que atribuir la boga de los

---

<sup>106</sup> Sobre el lenguaje de los cómics, vid., Luis Gasca/Román Gubern, *El discurso del cómic*, Madrid, Cátedra, 1988.

cómics de ciencia ficción, que en Estados Unidos puede datarse con la aparición de *Amazing Stories*, primera publicación dedicada exclusivamente a la ciencia ficción y fundada en 1926 por Hugo Gernsback. De la pintura han heredado los cómics un importante repertorio de técnicas. El dibujo a pluma y su trazo uniforme fue durante años la única técnica de expresión de los dibujantes. El proceso de introducción del pincel, que permite obtener mejores modulaciones gráficas, fue introducido por Roy Crane que creó, en 1924, la que se considera la primera serie de aventuras, *Wash Tubbs*, que solidificaría más tarde, en 1929, Harold Foster con su *Tarzán*. Con Foster se inicia además la confluencia de la técnica del cómic con el cine al dibujar sus cómics desde el punto de vista de la cámara: ángulos picados, composiciones en profundidad, primeros planos y contraluces cinematográficos.

La década de 1930-1940 es la de la definitiva influencia del cine en el cómic, caracterizada por una nueva sensibilidad óptica en la captación y representación del material plástico. En esta década se operó también la definitiva incorporación del pincel, lo que resulta lógico teniendo en cuenta que los grandes dibujantes de cómics, procedían en su mayoría de la publicidad y de la ilustración publicitaria e importaron ciertas técnicas como las del sombreado tridimensional<sup>107</sup>. Sin embargo las diferencias entre el cine y el cómic son evidentes. No sólo la contradicción estática/móvil de la imagen es evidente sino que en el cine la percepción de las imágenes y el diálogo es simultánea mientras que en los cómics es consecutiva.

La historieta y el cómic tenían antecedentes en las aucas y aleluyas, pero el texto literario aparecía en estas producciones divorciado de la ilustración gráfica, de una

---

<sup>107</sup> Para la relación entre el cómic y el cine, vid., Javier Coma/Román Gubern, *Los comics en Hollywood. Una mitología del siglo*, Barcelona, Plaza y Janés, 1988; Luis Gasca, *Los cómics en la pantalla*, XII Festival de Cine de San Sebastián, 1965.

forma exenta, como pie o comentario colocado generalmente bajo la viñeta y no integrado de forma definitiva como ocurre en las historietas.

En Europa se habían producido algunos antecedentes de la imagen acompañada de palabras. Si en Estados Unidos la producción de cómics está centrada a nivel periodístico como reclamo para el aumento de tiradas y de ventas, en el viejo continente, las publicaciones para jóvenes abundaban y eran un receptor continuo de todas las ideas que llegaban al otro lado del Atlántico.

Se suelen citar como pioneros del cómic europeo tres nombres: el suizo Rudolphe Topffer, el alemán Wilhem Busch y el francés Cristophe.

Topffer dibuja entre 1827 y 1844 unas “histories de estampes”, de las que destacan *Les amours de Monsieur Vieux Bois*, *Monsieur Crytogramme*, *Monsieur Jabot*, *M. Pénsil* o *Les Voyages et aventures de M Festus*. Su fantasía le convierte en un legítimo presurrealista y utilizó también el globo para situar los pensamientos de los personajes.

A propósito de *M. Jabot*, en artículo aparecido en 1837, el propio Topffer dice:

“Ce petit livre est d’une nature mixte. Il se compose d’une serie de dessins autographiés au trait. Chacun de ces dessins d’une ou deux lignes de texte. Les dessins, sans ce texte, n’aurient q’une signification obscure; le texte, sans dessin, ne signifierait rien. Le tout ensemble forme une sorte de roman, d’autant plus original qu’il ne reseemble pas mieux à un roman qu’autre chose. L’auteur de ce petit volume oblong ne s’est pas fait connaitre. Si c’est un artiste, il dessine faiblement, mais il a quelque habitude d’écrire; si c’est un litterateur, il écrit médiocrement, mais en revanche il a, en fait de dessin, un joli talent d’amateur. Si c’est un homme grave, il a des idées singulièrement bouffonnes; et si c’est un esprit bouffon, il ne manque pas d’un sens assez serieux”<sup>108</sup>.

---

<sup>108</sup> Cfr., Rodolphe Topffer, *M. Jabot et autres*, Paris, Pierre Horsay, 1975.

Como señala, pues, el propio Topffer, no se trata ni de una novela ni de dibujos sueltos. En estas breves palabras de 1837 está contenido todo el espíritu del mundo de los tebeos que existe hoy día.

Sin embargo, opiniones tan acreditadas como las de Roman Gubern consideran que, pese a que a estos ilustres antecedentes históricos y culturales, el cómic es un medio de expresión masiva que nace y se desarrolla gracias al periodismo, durante la era de plenitud del capitalismo industrial. La diferencia entre los cómics y sus pretendidos antecedentes, deriva de condicionamientos formales marcados por el espacio disponible y su consiguiente administración estética además de otros varios, motivados por las necesidades técnicas e industriales que le marcan su carácter de medio periodístico inicial<sup>109</sup>.

La aparición de los cómics, no puede desligarse del florecimiento del periódico ilustrado y de las caricaturas que en el último tercio del siglo XIX, empezaron a surgir como un arma publicitaria más en la encarnizada lucha entre dos magnates de la prensa de Nueva York: Joseph Pulitzer y William Randolph Hearst<sup>110</sup>.

La pujanza del periodismo en EEUU en el último cuarto del siglo XIX propició la aparición, a lo largo del siglo XIX, de 196 periódicos humorísticos a los que poco a poco fueron incorporándose ilustraciones, entre los que destacaron la edición americana del semanario alemán *Puck* (1877), y los semanarios *Judge* (1881) y *Life* (1883), centros en los que se formaron grandes dibujantes como Richard F. Outcault, James

---

<sup>109</sup> Vid., Roman Gubern, *El lenguaje de los cómics*, Barcelona, Península, 1972, pp.13-27. El autor realiza una síntesis histórica del enfrentamiento entre los dos grandes magnates de la prensa de Nueva York.

<sup>110</sup> Sobre la biografía de ambos magnates, consúltense los voluminosos estudios de W. A. Swanberg, *Citizen Herarts*, Nueva York, Charles Schibner's Sons, 1961; *Citizen Pulitzer*, Nueva York, Charles Schibner's Sons, 1967.

Swinnerton o Frederic Burr Opper y se fraguó una original concepción gráfica que habría de conducir a la aparición de los cómics.

En este contexto se sitúa la iniciativa del magnate de la prensa Pulitzer quien, a partir de 1883, en su periódico el *New York World*, en un intento de ampliar su difusión, lanzó el 9 de abril de 1893 un suplemento dominical con una página a color. A partir del 7 de julio de 1895, Outcault creó para el periódico una abigarrada viñeta que describía gráficamente las incidencias picarescas y los acontecimientos colectivos del popular barrio de Hogan's Alley, área urbana proletaria cercana a Nueva York que tenía como protagonista a un niño calvo, orejudo y de aspecto simiesco, vestido con un largo camisón de dormir, que dejaba al descubierto solamente su cabeza, manos y pies. El color amarillo de esta larga camiseta donde en un principio se escribían las alocuciones del personaje hizo surgir el nombre de *Yellow Kid* (niño amarillo), que daría más tarde apelativo a los periódicos de prensa sensacionalista, llamados prensa amarilla.

La competencia con su más encarnizado rival el *New York Journal*, propiedad desde 1895 de William Randolph Hearts fue dura. Randolph, con ofertas económicas notables, consiguió arrebatarse algunos de los mejores dibujantes al *Word* y dar impulso así a su suplemento dominical *American Humorist*, con creaciones en torno al propio Yellow Kid. Pulitzer, sin embargo no cejó en su empeño de promocionar esas travesuras del chico que tanto agradaban al público y pidió a Georges Luks, que continuase dibujando en su periódico las andanzas de ese mismo personaje, que veía así desdobladas sus historias y aumentada por tanto su popularidad. Con ello se inaugura lo que será una de las características del cómic, la permanencia del mismo protagonista y estilo a pesar de los cambios de dibujante.



La competencia provocaba adaptaciones y modificaciones de esas historias casi paralelas y llegó un momento en que Outcalt, ahora en la plantilla del *Journal*, publicó por indicación de Hearts, el 25 de octubre de 1896, su habitual viñeta unitaria fragmentada en cinco viñetas consecutivas para el episodio titulado *The Yellow Kid and His New Gramophon*, que incluía además globos con alocuciones del protagonista, del loro y del gramófono. Así, los cómics adquirieron su formalización y su estructura definitiva.

Pese a que a F. Outcalt se le ha atribuido el título de fundador de los cómics, su mérito real radica en haber sido el primero en reunir a un personaje protagonista que se repite a lo largo de una serie de ejemplares, y la utilización del *balloon* con un texto inscrito. Este dibujante supo sintetizar fórmulas icónicas ya existentes y obtuvo con Yellow Kid un formidable éxito popular que, favorecido por la impresionante vista comercial de Hearst, propició el que se solidificaran los cimientos de los cómics como arte e industria y permitió su continuidad y permanencia.

Como hemos señalado, este medio de masas se produce de igual manera a ambos lados del Atlántico, pese a que las circunstancias anteriormente reseñadas hayan provocado que Estados Unidos sea considerado la cuna del cómic. Allí se inicia la publicación en forma masiva en los periódicos y también se empezaron a publicar las revistas de comics, o comics books.

El cómic europeo aportó al cómic mundial un elemento cultural muy importante: la estructura literaria de sus relatos, son historias literarias muy bien narradas con un lenguaje rico en contenido y profundidad.

Todo ello sin olvidar que, en América Latina, Argentina cuenta con algunos de los mejores autores de historietas de fama mundial: Quino, Mordillo, Fontacarrosa, etc.

Los primeros antecedentes aparecen en los inicios del siglo XX en *Caras y Caretas* y *PBT*, donde los artículos de costumbres y política aparecen con alguna ilustración, pero las verdaderas historietas empiezan a aparecer en 1912, con *Viruta y Chincharrón* de Manuel Redondo; en 1916, comienza el *Negro Raúl*, de Arturo Lanteri. En 1926 surge la revista *Pololo*, y luego *Toni*, dirigida por Ramón Columba.

La historieta aparece igualmente en los primeros años del siglo XX en otros países de Iberoamérica. En 1910 el periódico *El Imparcial* de Méjico publica un de las primeras historietas nacionales, *Casianito el niño prodigio*, obra anónima, y posteriormente aparece *Candelo el Arguendero*, de Clemente Islas Allende. En Brasil, se publican los *Quadrinhos*, cuyo antecedente se puede ubicar en *A campanha e cujo*, creación de Manuel Araujo Porto Alegre en 1837, pero el padre fundador de los cómics fue Angelo Agostini (1843-1910), quien en 1876 funda *La Revista ilustrada*.

La tradición del cómic ha sido importante en este país hasta el punto que en 1951 se realizó en Sao Paulo la primera exposición internacional del cómic, que constituyó el primer intento de análisis serio de la historieta como medio de comunicación de masas<sup>111</sup>.

### **2.3.3. LA HISTORIETA EN ESPAÑA**

El proceso de introducción en nuestro país del cómic y de la historieta es similar al ocurrido en el resto de los países europeos tanto en el aspecto técnico como evolutivo. Pese a todas las opiniones que circunscriben el nacimiento del cómic a una u

---

<sup>111</sup> Para una información precisa sobre el tema de la historieta en los diversos países, vid., Óscar Masotta, *La historieta en el mundo*, Barcelona, Paidós, 1982; Felipe Ossa, *La historieta y su historia*, Bogotá, La Rosa, 1986.

otra situación o creador, en España no se puede hablar de la historia de este fenómeno de masas sin hacer referencia a su más lejano antecedente: las aleluyas.

Es imposible valorar y comprender la importancia de las aleluyas y su impacto sobre los lectores de aquel tiempo desde nuestra propia óptica. Hay que tener presente que la sociedad española del siglo XVIII y del siglo XIX era agraria y estamental y soportaba unas elevadísimas tasas de analfabetismo<sup>112</sup>.

Las aleluyas formaban parte de la estampería popular ligada a la *Literatura de cordel*, también llamada *Literatura de caña y de cordel*. En lo formal se trata de pliegos sueltos que se presentan como hojas de tamaño variable aunque acabó por imponerse el tamaño del pliego equivalente al doble folio; 42 x 30,5 centímetros en su modelo más habitual, con series impresas de imágenes sobre un tema concreto. En su primera etapa, las aleluyas son solo enumerativas y recogen una colección de estampas o viñetas, que más tarde, al desarrollarse el lenguaje gráfico, serán descriptivas y finalmente llegarán a tener intención narrativa. Cada hoja de aleluyas, agrupa una serie de 48 estampas o viñetas, ordenadas en el sentido de la lectura en ocho hileras de seis viñetas cada una, aunque se dan variables de este formato y ya desde el siglo XVIII podían llevar texto complementarios, sobre todo en verso. Inicialmente estas hojas impresas recibían el nombre genérico de *aucas* en el ámbito cultural catalán<sup>113</sup>, mientras que en el resto de España se les designa como aleluyas. El nombre genérico en toda España deriva del modelo de unas hojas que llevaban impresas estampas piadosas junto con la palabra

---

<sup>112</sup> Para consultar las tasas de analfabetismo, vid., Manuel de Puelles Benítez, *Educación e ideología en la España Contemporánea*, Barcelona, Labor, 1980; Jean Michel Desvois, *La prensa en España (1900-1931)*, Madrid, Siglo XXI, 1977.

<sup>113</sup> Para conocer la difusión que en el levante llegaron a tener las “aucas” como medio de masas, vid., Rafael Gayano Lluch, *Aucología valenciana*, Valencia, Biblioteca Valenciana de Divulgación Histórica, 1942.

aleluya<sup>114</sup>. Se han establecido relaciones entre estas aleluyas y otros impresos populares europeos realizados a base de serie de viñetas que llevan pies de texto; caso de los Bilderbogen alemanes o de las imágenes de Epinal francesas. Aunque ninguno de estos impresos es igual a las hojas de aleluyas ni por su forma ni por su contenido, es preciso reconocer que todas forman parte del tronco común de la tradición de la estampería popular europea.

En realidad la secuencia narrativa de la aleluya es muy primitiva, debido a que el sistema de representación gráfica que se utiliza se basa en “congelar” momentos más o menos cruciales de la narración, en función de su presunta importancia y significación respecto al conjunto de la historia recogida en las viñetas. Pero generalmente cada uno de esos periodos concretos que se seleccionan no tienen continuidad ni en el momento inmediatamente anterior ni en el posterior, existiendo apenas un secuencia narrativa que, en el mejor de los casos, tiene una estructura esquemática y elemental cuando en el mismo periodo, el cómic que se estaba publicando en España dirigido al público adulto tenía ya una complejidad narrativa y un lenguaje moderno expresivo y desarrollado.

El hecho es que la edición de aleluyas constituyó un fenómeno comercial y cultural que duró varios siglos y se mantuvo en auge hasta bien entradas las primeras décadas del siglo XX. La importancia de las abundantes aleluyas que se publicaron en España durante todo el siglo XIX, radica no sólo en el gran fondo de lectura popular para niños y grandes que suponen, sino que además contribuyeron a crear en la sociedad

---

<sup>114</sup> “[...] la palabra [aleluya] -cuyo origen está, como es sabido, en el hebreo hallelu-ya, "alabad con júbilo a Yaveh"- [...] [de la] asociación con la Pascua cristiana nace, a principios del siglo XVIII, el uso como nombre femenino de las estampitas que, con la palabra aleluya escrita en ellas, eran arrojadas al pueblo en los oficios de Sábado Santo en el momento de entonar el celebrante el canto de aleluya [...]” (Manuel Seco Reymundo, *Las palabras en el tiempo: los diccionarios históricos*, Discurso de ingreso en la Real Academia Española. Madrid, 23 de noviembre de 1980). Vid., además, Antonio Martín, “Historia de las lecturas infantiles. Las aleluyas. Primeras lecturas y primeras imágenes para niños (Siglos XVIII-XIX)”, en *CLIJ*, 179, 2005, pp. 1-4, 44-53.

de la época, sobre todo en los menos y peor alfabetizados, un estado de receptividad hacia las imágenes que preparó y educó a la gente de aquel tiempo en la lectura visual.

Centrándonos ya en la situación de la historieta en el siglo XX, conviene precisar que *TBO* no es el primer tebeo español, tampoco la primera publicación recreativa con historietas, ya que antes se habían editado una serie de revistas españolas, francesas e incluso americanas. Lo que sí ocurre es que a partir de 1917, con la publicación de *TBO*, nace y se fija un nuevo modelo editorial que llevó a los editores a reorientar los planteamientos empresariales y convertir la revista genérica con historietas, que constituía un “semanario festivo” o “semanario humorístico”, sin un público receptor definido, en un nuevo modelo editorial, donde la historieta ya no era un simple complemento de páginas de texto, sino un elemento recreativo básico, con una lectura específica derivada del peso e importancia de la imagen dibujada<sup>115</sup>.

No se trata de una evolución simple porque contaba con un reto en su base, el índice de analfabetismo de los posibles lectores. El modelo del tebeo se establecerá de forma paulatina, mediante la acumulación de los intentos realizados por distintos editores, que irán ensayando nuevas formulas hasta que consigan transformar la clásica revista para niños del siglo XIX, gracias sobre todo a la inclusión de historietas. Esta evolución se produce básicamente entre 1900 y 1930 y es un proceso común en casi todos los países europeos, especialmente en Inglaterra, Francia, Italia y Portugal. El paso desde la revista para niños al tebeo se da de forma casi simultánea en Madrid y Barcelona. Madrid ha heredado una larga tradición editora de revistas formativas para niños dirigidas a los lectores de las clases altas que han superado el grado cero de alfabetización. Ahora la aparición del modelo del tebeo ampliará las bases lectoras al

---

<sup>115</sup> Cfr., Antonio Marín, “Los tebeos de Madrid”, en *Tebeosfera*, 2005.

dirigirse a los hijos de la burguesía madrileña, de la mesocracia administrativa y de los obreros especializados. En los tebeos se va a dar mayor presencia de la imagen, que gana terreno a los textos. Es así como los editores recurren a la historieta para hacer más amenas las revistas como ocurre en Madrid con *Álbum de los niños* (1900), *Gente Menuda* (1908), *Infancia* (1910) y *Los Muchachos* (1914).

Algo más tarde, cuando aparecen las primeras revistas que rompen definitivamente con los modelos decimonónicos para dar paso a los tebeos que van a llenar el siglo XX, la historieta acabará por imponerse como elemento común imprescindible, en las revistas más modernas. En Barcelona, los primeros tebeos son: *Dominguín* (1917), *Charlot* (1916), *Charlotín* (1916), *TBO* (1917) e *Historietas Infantiles* (1918), mientras que en Madrid, donde la historieta ha experimentado un mayor desarrollo y perfeccionamiento expresivo en la prensa para adultos, el prototipo del tebeo total es más tardío: *Caperucita* (1924), *Pinocho* (1925), *Chiribitas* (1925) y *Macaco* (1928).

Hay que partir de la base de que la historieta en España, al igual que en Norteamérica, inicia su difusión a través de la prensa.

En Madrid la prensa revistas de humor y satírica y las revistas gráficas de información dirigidas al grupo familiar, van a ser el primer soporte editorial en el que evoluciona la historieta, con publicaciones como *La Semana Cómica* (1887), *Madrid Cómico* (1881), *Blanco y Negro* (1891), *La Gran Vía* (1893), *EL Nuevo Mundo* (1895), *Los Sucesos* (1904), *Monos* (1904), *La Semana Ilustrada* (1907) y *Mundo Gráfico* (1818), entre otros.

En estas revistas, las historietas dan pasos firmes y a través de ellas se va introduciendo en España el cómic norteamericano, como sucede con series de la

categoría de “Búster Brown” de Outcault y “Litte Nemo” de Windsor McCay, aparecidas en la prensa española en los primeros años del siglo XX.

Entre todas las publicaciones de la época, destaca la revista *Monos*, que aparece en Madrid en 1904 y publica junto a historietas españolas y europeas, cómics norteamericanos; pero lo más importante de su producción es que con él se inaugura un nuevo modelo de prensa: el semanario gráfico de intención recreativa dedicado expresamente a la historieta y al chiste, con predominio de la imagen dibujada y en la que las secciones de texto son menores y poco importantes. A partir de su ejemplo editorial, va creciendo el número de historietas y tebeos en la prensa española lo que conlleva el aumento de una industria dedicada progresivamente al consumo masivo.

Será a partir de los años veinte, cuando la industria editorial del tebeo se consolide con nuevos editores que tienen un concepto diferente de ilustración; entre ellos, cabría citar a Artemio Precioso con la revista de humor *Muchas Gracias* (1924), Rafael Calleja, que renueva la editorial familiar y publica *Pinocho* (1925) y la revista *Chiribitas* (1925), y Luis Montiel, propietario de las editoriales Estampa y Rivadeneyra, que publica la revista *Gutiérrez* (1927) y el tebeo *Macaco* (1928). Además tiene gran éxito de público otros tebeos como *Caperucita* (1924), *Chiquilín* (1924), *Pifa* y *Jeromín* (1929). No todas estas publicaciones son infantiles: *Muchas Gracias*, *Gutiérrez* y *Buen Humor* (1921) son publicaciones para adultos. El diario *El Sol* crea y mantiene hasta 1930 una sección, “Los Maestros de la Historieta”, en forma de tira en la que cada día un dibujante realiza una historieta y en la que colaboran muchos de los mejores dibujantes españoles de humor: Tono, Robledano, Bagaría, Sancha y un largo etcétera.

Además, en estos momentos, encontramos trabajando en las páginas de prensa a dibujantes de la talla de Salvador Bartolozzi, Rafael Barradas. F. Ramírez, Emilio

Ferrer Eche, Dubón, Mihura, Robledano, Sirio, Demetrio y otros nombres que contribuyen al asentamiento del género en nuestro país, pues muestran un perfecto conocimiento de los mecanismos expresivos del medio, lo que les hace llevar estas creaciones hacia la modernidad.

En la década de 1930 todas estas manifestaciones entre las que cabe citar las revistas ilustradas, prensa deportiva, novela popular, novela popular de género y folletines infantiles por entregas están poniendo las bases sólidas para una cultura industrial de masas que penetra en las capas medias de la sociedad española. Se establece una competencia entre los dos grandes focos editoriales, Madrid y Barcelona. Las editoriales barcelonesas ofrecen tebeos de calidad con unas excelentes historietas, y, a partir de 1934, incorporan las aventuras más famosas de los cómics americanos, como es el caso de los semanarios *Aventurero* y *Mickey*.

En Madrid, aparece *El perro, el ratón y el gato* (1930), dirigida por Antonio Robles con la colaboración de Mihura, Sama, Bartolozzi y otros, que es una revista elitista y lujosa destinada a un público minoritario. *Blanco y Negro* tiene un suplemento llamado *Gente Menuda* que, como *Macaquete* (1930) e *Iván de España* (1934), no tienen el carácter eminentemente popular, que sí ofrecen *Jeromín* (1928) y *Pichi* (1930), debido sus planteamiento y precios.

Todo este panorama de revistas y periódicos se cortará con la llegada de la Guerra civil, que da un brusco frenazo a los esfuerzos editoriales. No obstante, el tebeo no desaparecerá, sino que acabada la contienda y con un control del Estado, entre los años 1940 y 1970, surgirán los tebeos que han hecho las delicias y formado la afición de muchos jóvenes: *Roberto Alcázar y Pedrín*, *Jaimito*, *DDT*, *EL Capitán Trueno*, *Tío Vivo*, *El Teniente Negro*, *Jabato* y otros títulos memorables.



El proceso de declive del tebeo en nuestro país ha sido, como en otros muchos, paralelo al desarrollo de la televisión, los videojuegos y los dibujos animados. Hoy día son los cómics japoneses, el llamado “manga”, los que tiene una mayor proyección entre grandes y pequeños<sup>116</sup>.

El importante desarrollo del cine ha dejado un poco de lado el universo de los cómics. La pantalla al proyectar imágenes que van penetrando fácilmente en la retina del espectador, ha conseguido minimizar la importancia del cómic que requiere un mayor esfuerzo perceptivo e interpretativo por parte del receptor.

---

<sup>116</sup> Sobre los cómics en España, vid., Antonio Martín, *Historia del cómic español: 1875-1939*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978; Salvador Vázquez de Praga, *Los cómics del franquismo*, Barcelona, Planeta 1980; Jesús Cuadrado, *De la historieta y su uso: 1873-2000*, Madrid, Ediciones Sinsentido/Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2000, 2 tomos (Atlas español de la cultura popular, vol. I).

**CAPÍTULO III**

**RELACIONES ENTRE LITERATURA,  
PINTURA E ILUSTRACIÓN**

### 3. 1. RELACIÓN LITERATURA Y PINTURA

La reflexión sobre las relaciones entre la literatura y las artes visuales goza de una larga tradición que se remonta a la antigüedad clásica y al *dictum* basado en la máxima horaciana que establecía una simbiosis entre la poesía y la pintura. La formulación de analogías entre las artes arranca del comentario que Plutarco atribuye a Simónides de Ceos en el siglo VI a. d. C.: “*picturam poesim tacetem, poesim eloquentem picturam*”<sup>117</sup>.

Si a Aristóteles se le ha atribuido tradicionalmente el origen de la teoría literaria, el origen de las relaciones interartísticas se le ha reconocido a Horacio. Su *Epístola ad Pisones*, que ya Quintiliano<sup>118</sup> consideraba una verdadera *ars poetica*, título con el que luego ha sido conocida, reitera, enfatiza e incluso matiza la relación entre ambas artes. La aserción horaciana *ut pictura poesis*<sup>119</sup>, se ha convertido en uno de los más famosos tópicos de la historia de la estética y ha suscitado el desarrollo de diversas teorías relativas a la esencia de la literatura y a su relación con otras artes.<sup>120</sup> Las ideas horacianas se resumen en sus propias palabras:

“La poesía es como la pintura; habrá una que te cautivará más si te mantienes cerca, otra si te apartas algo lejos; esta ama la penumbra; aquella, que no teme la penetrante mirada del que la juzga, quiere ser vista a plena luz; esta agradó una sola vez; aquella aunque se vuelva a ella diez veces, agrada otras tantas”<sup>121</sup>.

---

<sup>117</sup> Traducción literal: “la pintura es poesía silenciosa, la poesía es pintura que habla”.

<sup>118</sup> Sobre Quintiliano, vid., David Pujante, *El hijo de la persuasión. Quintiliano y el estatuto retórico*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos – Ayuntamiento de Calahorra, 1999<sup>2</sup>; Jorge Fernández López, *Retórica, humanismo y filología: Quintiliano y Lorenzo Valla*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos – Ayuntamiento de Calahorra, 1999.

<sup>119</sup> Traducción literal: “como la pintura así es la poesía”.

<sup>120</sup> Para ampliar datos sobre esta cuestión, vid., W. G. Howard *Ut pictura poesis*, Publications of the Language Association of América, 1909, pp. 44-123; Antonio García Berrio, “Historia de un abuso interpretativo: *Ut pictura poesis*”, *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1977, pp. 291-307; Antonio García Berrio y Teresa Hernández Fernández, *Ut poesis pictura. Poética del arte visual*, Madrid, Tecnos, 1988; Mario Praz, *Ut pictura poesis, Mnemosyne. El paralelismo entre la poesía y las artes visuales*, Madrid, Taurus, 1981, pp. 9-31.

<sup>121</sup> Cfr., Horacio, “Epístola a los Pisones”, 361-65, en Aristóteles y Horacio, *Artes poéticas*, ed. bilingüe de Anibal González, Madrid, Taurus, 1987, p. 141.

A lo largo del *Ars Poética*, Horacio vuelve a establecer esta relación al señalar algunos problemas comunes a las dos artes y explícitamente las aúna al aconsejar a pintores y escritores que no deben abusar del espectador ofreciéndole representaciones de lo imposible:

“Si un pintor quisiera añadir a una cabeza humana un cuello equino e introdujera plumas variopintas en miembros reunidos alocadamente del tal modo que termine espantosamente en negro pez lo que en su parte superior es una hermosa mujer, ¿podrías, permitida su contemplación, contener la risa, amigos? Creedme, Pisones, que a ese cuadro será muy semejante un libro cuyas imágenes se representan vanas, como sueños de enfermo, de manera que pie y cabeza no se correspondan con una forma única”<sup>122</sup>.

Los historiadores de la estética han apuntado múltiples opiniones de los antiguos. Las comparaciones del poeta con el pintor o de la poesía con la pintura aparecen en la obra de Platón (*La República*, libro X, 605), de Aristóteles (*Poética*), Cicerón (*Tusculanae disputationes*, lib.V, 39, 114), o en el tratado *Acerca de lo sublime* de Longino. La fórmula *ut pictura poesis* fue conocida y repetida en el medioevo, pero mantenía en general la dificultad de recepción de un texto frente a un cuadro, así como el mayor valor de lo escrito frente al arte plástico. Una postura contraria será la mantenida por Leonardo da Vinci en su *Tratado de la pintura* (lib.1, frag. 11-21).

Para Leonardo, la poesía no sabe imitar algunas cosas visibles porque no existen palabras para ellas; se ocupa de las creaciones del hombre y no de la naturaleza, que es obra de Dios; se dirige al oído, que es un sentido menos perfecto que el de la vista; se sirve de las letras, creando signos que no se parecen a los objetos que son transmitidos a la imaginación gracias a estos signos, los cuales, por ser sucesivos, además, nos

---

<sup>122</sup> Cfr. Horacio, “Epístola a los Pisones”, 1-9, en Aristóteles y Horacio, *Artes poéticas*, cit p. 129.

condenan a unas descripciones largas y pesadas en el caso de descripciones de acontecimientos simultáneos porque “el tiempo separa unas de otras”<sup>123</sup>

Las ideas de Leonardo están en la línea del entusiasmo renacentista de lograr una teoría que otorgara un carácter liberal a la pintura basándose en fuentes clásicas, a fin de conseguir para el arte pictórico las mismas distinciones y honores concedidos a la poesía desde la Antigüedad. Dado que la pintura presentaba el problema de no contar materialmente con modelos clásicos, lo que se produjo fue un trasvase a la pintura del algo que en realidad era patrimonio de una teoría de la literatura.

R. W. Lee señala que el tipo de relación entre literatura y pintura que se estableció durante el Renacimiento, excedió las pretensiones de Aristóteles y Horacio, lo que favoreció que, desde el Renacimiento a la Ilustración, la pintura perdiera su carácter esencial de arte visual y se subordinara a las abstracciones teóricas originadas en razón de la literatura; esta analogía con la poesía restringió las condiciones necesarias para configurarse como una práctica independiente<sup>124</sup>. Por ello, durante el periodo entre 1550 y 1570, tanto los tratados de pintura como los de literatura insistían en establecer unas relaciones entre ambas artes basadas en la función imitativa que les asigna Aristóteles y Horacio. El paralelo interartístico y la cuestión de la verosimilitud estuvieron conectados en la consideración generalizada de que la poesía, como la pintura, tiene un fin, que es dar placer y la imitación de la naturaleza es el medio general de alcanzar ese fin. El canon estético del siglo XVII e incluso del periodo neoclásico favoreció el sometimiento de los pintores al régimen narrativo de las palabras, dado

---

<sup>123</sup> Cfr., Henrik Markiewicz, “Ut pictura poesis”, en Antonio Monegal (ed.), *Literatura y pintura*, Arco Libros, Madrid, 2000, p. 55.

<sup>124</sup> Cfr., Rensselaer W. Lee, *Ut pictura Poesis. Humanisme & Théorie de la Peinture XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles* [Lee, Rensselaer W. *Ut Pictura Poesis, The Humanistic Theory of Painting*. New York: W. W. Norton & Co., Inc. 1967.], Paris, Macula, 1998, p. 161.

que en los relatos épicos bíblicos e históricos estaban las fuentes donde los pintores se veían obligados a tomar sus temas, pero, al mismo tiempo, las ideas empiristas de Locke habían preparado el camino para la consideración del papel privilegiado de la visión para estimular la facultad imaginativa, lo que favoreció una concepción pictórica de la poesía que se produjo en el periodo neoclásico.

Por su parte, Ana Lía Gabrieloni destaca que el ejemplo de los pintores estimulaba a los poetas a experimentar nuevas técnicas para superar la desventaja del medio verbal y el método narrativo, y regresar así a la naturaleza sin abandonar los modelos clásicos<sup>125</sup>.

Al mismo tiempo, la influencia de la poesía en la pintura, dado el anclaje en la tradición clásica, restringió la imaginación y propició especialmente el decoro, es decir, la facultad moralmente edificante del arte.

Todo indica que la tradición del *ut pictura poesis* no alentó la originalidad artística de los pintores sino que les impuso evitar lo *fortuito* y adherirse a temas y tratamientos que habían sido formalizados por la literatura y la historia.

Sin embargo, los teóricos del siglo XVIII, tanto Roger de Piles como el abate Jean Baptiste Dubois, apoyándose en la teoría de la mimesis de todas las artes comenzaron a dedicar espacio a las diferencias entre la poesía y la pintura<sup>126</sup>.

Será Gotthold Ephraim Lessing quien, en 1766, reaccione de forma rotunda contra estas identificaciones entre ambas artes en su famosa disertación *Laoconte o De los límites entre pintura y poesía*, donde pone en cuestión los dos presupuestos centrales

---

<sup>125</sup> Vid., Ana Lía Gabrieloni, *Interpretaciones sobre la relación entre Literatura y pintura*, [en línea]. Universidad Nacional de Rosario – CONICET. Dirección URL: <<http://www.saltana.org/1/docar/0011.html>>. [Consulta: 1 de julio de 2005].

<sup>126</sup> Citados ambos junto a James Harris por Henry K Markiewicz, “Ut pintura poesia; historia del topos y del problema”, en Antonio Monegall (comp.), *Literatura y pintura*, cit., p. 56.

de la comparación interarstística tal como se formulaban en la tradición humanística del *ut pictura poesis*, es decir, la que identificaba la aspiración común de literatura y pintura hacia la mimesis y la que subrayaba la superioridad como medio de representación de las palabras sobre las figuras plásticas<sup>127</sup>.

En resumen, las ideas de Lessing establecen una distinción entre las artes. El fin de la poesía es representar acciones sucesivas en el tiempo, dominio ajeno a la pintura que representa cuerpos visibles y coexistentes en el espacio: la sucesión temporal es el ámbito del poeta, la sucesión espacial es ámbito del pintor<sup>128</sup>.

Lessing se daba cuenta de que el “cuadro poético” solo nos acerca a un grado de ilusión para el cual el cuadro material está especialmente capacitado, por ello el primero se queda atrás en lo que a intensidad óptica se refiere. Esta discrepancia derivaba de la diferencia entre los signos naturales de la pintura y los arbitrarios de la poesía. Para Lessing en todas las artes los signos naturales son superiores a los arbitrarios y por ello la poesía debe hacer que sus signos se parezcan a los naturales, sirviéndose para ello de la sintaxis, el ritmo, las figuras y los tropos poéticos. Se plantea por lo tanto una diferenciación entre los medios expresivos de cada arte, así como de los territorios donde deben emplearse. El de la pintura está limitado a la esfera de lo visible, el de la poesía es más extenso porque abarca tanto lo visible como lo invisible, pero se trata de

---

<sup>127</sup> “En el siglo XVIII, Lessing abrió una famosa polémica al rebatir el axioma atribuido al poeta griego Simónides (556-467 a. C.), según el cual pintura y poesía son dos expresiones de un solo hecho artístico: “la pintura es una poesía muda y la poesía es una pintura parlante”. El dramaturgo alemán se sitúa frente a quienes creen en una sola expresión y un solo ideal artísticos y sus ideas tuvieron influencia crucial durante el Romanticismo. En el importantísimo tratado *Laoconte o De los límites entre la pintura y la poesía*, opina que la literatura pertenece a las artes temporales, pues desarrolla una acción, que implica un devenir (antes-ahora-después), y actúa en el tiempo mediante sonidos articulados, mientras que la pintura y la escultura son de las espaciales, porque lo hacen en el espacio a través de las formas y de los colores, captando instantes de las acciones, M<sup>a</sup> Elena Barroso Villar, “Comunicación literaria y espacio”, en *Grupo P. A. I. Literatura, transtextualidad y nuevas tecnologías*, Sevilla, Universidad de Sevilla.

<sup>128</sup> Cfr. Gotthold Ephraim Lessing (v. e. Enrique Palau) *Laoconte o sobre los límites ente la pintura y la poesía* (1766), , Madrid, Orbis, 1985, p. 120.

medios distintos con propósitos igualmente distintos. Aunque las artes son similares en que son imitaciones, no imitan las mismas cosas. Se trata de un parecido relacional más que sustantivo y por ello Lessing, es conocido por haber diferenciado en lugar de conectado las dos artes, pero su distinción entre las artes parte de la mimesis y de la iconicidad como rasgo común a las dos artes. Es manifiesta la influencia de las ideas de Lessing y el interés suscitado por la cuestión a lo largo del siglo XIX y parte del XX.

Las objeciones de Lessing al argumento neoclásico del *ut pictura poesis* tuvieron un peso decisivo en épocas posteriores en particular en el periodo romántico, momento en que el arte ya no se valora como imitación de la realidad sino como expresión del espíritu humano.

Abrams apunta que este desarrollo romántico causó una pérdida de importancia correspondiente al paralelo pintura-literatura<sup>129</sup>. El uso de la pintura para iluminar el carácter esencial de la poesía tan extendido en el siglo dieciocho, casi desaparece de la crítica; las comparaciones entre la poesía y la pintura que sobreviven son casuales. En lugar de la pintura, la música ocupa ahora el lugar de arte señalado como afín a la poesía. Estas nuevas interpretaciones favorecerán cada vez más la perspectiva de una relación interartística de acompañamiento más que de similitud, se trata de una mezcla armónica de artes más o menos análogas. Será esta concepción la que favorezca el interés del siglo XIX por los libros ilustrados en que pintura y literatura se entremezclan a los ojos del lector.

A partir del siglo XIX, las teorías tendentes al libre cambio en las relaciones entre las artes empiezan a encontrar un mayor desarrollo, precisamente porque las categorías de tiempo y espacio sobre las que se habían asentado las distinciones de

---

<sup>129</sup> Cfr. M. H. Abrams, *El espejo y la lámpara*, Barcelona, Barral, 1975, pp. 50-51.



Lessig se habían ido diluyendo por efecto de las conversiones semánticas derivadas de las prácticas modernas. El tiempo y el espacio adquirieron un significado nuevo y diferente del carácter de lo inmutable y absoluto que se les confería durante el Renacimiento y la Ilustración. La ciencia y la tecnología empezaron a experimentar un desarrollo espectacular que afectó de una forma especial al mundo de la imagen. La aparición de la fotografía y la potenciación de la producción y difusión de imágenes provocó un interés científico por todo lo relativo al mundo de la óptica. La extensión de los medios artísticos y tecnológicos destinados a inventar y reproducir imágenes provocó un vuelco en la relación entre las artes.

El interés por la investigación empírica sobre los fenómenos asociados con la percepción visual dio lugar a la invención de dispositivos como el estereoscopio, el diorama o el caleidoscopio. La potenciación de la producción y circulación de imágenes, provocó que se redefiniera la facultad de observación. Tuvo lugar un proceso de examen y desterritorialización del sentido clásico de la visión, cuyo estadio final fue la emancipación de la mirada<sup>130</sup>.

Si hasta ese momento los pintores habían examinado y explotado las fuentes literarias, ahora se invierte el proceso y los poetas empiezan a buscar la inspiración en el amplio caudal de las fuentes visuales: “a partir de ese momento, la plástica empezó a desquitarse y a la literatura le llegó el turno de ser dominada”<sup>131</sup>.

Las relaciones entre la pintura y la literatura se convulsionan a partir del inicio de la modernidad. Baudelaire considerado el creador de la modernidad, usa el término al

---

<sup>130</sup> La disociación del sentido de la vista y el sentido del tacto, se produce en el siglo XIX, en el amplio marco general de la “separación de los sentidos”. Se llega así a la “autonomía de la visión” (Cfr., Jonathan Crary, *L'art de l'observateur. Vision et modernité au XIXe siècle*, Nimes, Frédéric Maurin, Jacqueline Chambon, 1994, p. 44).

<sup>131</sup> Cfr., Albert Cassagne, *La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*. Seyssel, Champ Vallon, 1997, p. 315.

entender que la modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, que es la mitad arte y la otra mitad lo inmutable.

Baudelaire fue además de poeta un extraordinario crítico de arte. El poeta de *Las flores del mal* insuflará a la crítica de arte un nuevo aire vital nacido de la conjunción de reflexión e imaginación. Vidente del arte moderno y maestro de la crítica de arte, reclama incesantemente, la aplicación de la imaginación y la introducción de la poesía en todas las funciones del arte<sup>132</sup>. En un artículo titulado *Pintura sin mancha*, el poeta demuestra y destaca los vínculos analógicos existentes entre la poesía y la pintura y las sutiles afinidades estéticas que, invisibles se trazan entre un lenguaje y otro, pero también los menos invisibles vínculos de la forma, de la construcción que concierne a ambos lenguajes.

Sin embargo, Baudelaire es consciente de los distintos territorios donde pisa: como el poeta sus palabras, el pintor tiene también sus útiles predilectos. El poeta sale a la calle y anota una frase truncada, un juego de palabras, un fragmento, un letrero que es casi un poema. La poética de la modernidad es la del fragmento, donde se impone el descuartizamiento de lo real para surgir acto seguido otra realidad con los pedazos encontrados<sup>133</sup>.

Baudelaire, como su maestro Gauthier, emprende un camino crítico en el que la obra de arte se constituye más en un pretexto para la expresión de sus ideas estéticas que en el verdadero objeto de comentario. Los comentarios críticos de los cuadros y de las creaciones pictóricas se convierten en muchas ocasiones en poemas, los escritores

---

<sup>132</sup> Para este tema, vid., Félix Bello Vázquez, “El origen del simbolismo en literatura: Carlos Baudelaire”, en *Gustavo Adolfo Bécquer: precursor del simbolismo en España*, Madrid, Fundamentos, 2005, pp. 37-68.

<sup>133</sup> Para un análisis de las teorías de Baudelaire, vid., Charles Baudelaire (Guillermo Solana, ed.), *Salones y otros escritos sobre el arte*, Barcelona, Visor, 1990; Champfleury (Geneviève y Jean Lacambre, ed.), *Su mirada y la de Baudelaire*, Madrid, Visor, 1990.

desafían a los pintores y se crean diferentes equivalentes literarios de la estructura de una pintura, formas que se organizan según un ideal de totalidad y se diseminan para operar en simultaneidad teórica. Las distinciones y límites entre las artes sufrieron un proceso de erosión con la llegada de la modernidad. La imagen se convirtió en un eje para las diferentes disciplinas y la relación entre poesía, prosa y pintura se muestra de forma muy clara en la serie de poemas que los autores componen para narrar algunas obras pictóricas, “las artes se codean unas con otras y se entregan a frecuentes transposiciones”<sup>134</sup>.

Estas representaciones escritas de textos visuales a las que los estudios recientes han denominado écfrasis, tienen amplios precedentes históricos, no circunscritos con exclusividad a las relaciones entre la pintura y la poesía. Alejandrina Buchanan comenta en un interesante artículo cómo en la Edad Media se escribían tratados de elementos arquitectónicos en donde una Iglesia completa se convertía en un “sermón hecho en piedra”, gracias a las metáforas que por ejemplo igualaban a Jesús con una puerta o una piedra angular<sup>135</sup>.

Esta práctica, que había tenido sus antecedentes remotos en la descripción del escudo de Aquiles que hizo Homero<sup>136</sup>, tuvo su periodo de práctica más intenso a partir del siglo XIX, sobre todo, fue ampliamente utilizado en el romanticismo.

Son muchos los ejemplos famosos. Cabría citar el poema *Sobre la medusa de Leonardo da Vinci en la Galería Florentina* de Percy B. Shelley (1819).

---

<sup>134</sup> Vid., Guégan S., “Gautier avant 1848. Du romantisme à la modernité”, en Théophile Gautier, *Le salon de 1847*, Paris, Le Livre à la carte, 1997, p. I-XXVII.

<sup>135</sup> Alejandrina Buchanan, “The power and the glory: the meanings of medieval architecture”, en Borden and Dunster (eds.), *Architecture and the Sistes of History*, New York, Whitney Library of Desing, 1995, p. 79.

<sup>136</sup> Homero, *Iliada*, (Traducción de Luis Segala y Estalella, 1873-1938), Canto XVIII, §§ 478-607, [en línea]. Dirección URL: <[http://www.iliada.com.mx/Texto\\_y\\_comentarios/CANTO\\_XVIII.html](http://www.iliada.com.mx/Texto_y_comentarios/CANTO_XVIII.html)>. [Consulta: 20 julio 2005].

Ahí yace, observando sobre el cielo  
de la medianoche, tendida en la nebulosa  
cima del monte. Allá abajo tierras distantes  
vense temblorosas; su horror y su belleza  
son divinos. Sobre párpados y labios parece  
yacer cual sombra la hermosura, donde brillan  
exaltados y ardientes, luchando en lo hondo,  
los tormentos de la angustia y la muerte.

Mas es el horror, no la gracia, lo que torna  
en piedra el alma de quien la observa; es ahí  
que se graban las facciones de esa cara muerta,  
hasta que sus rasgos crecen plenamente  
y nada más puede concebir el pensamiento;  
lo que da a la contorsión un carácter armónico  
y humano es el color melodioso de la belleza  
lanzada a las tinieblas y la dolorosa mirada.

De su testa salen, cual de un solo cuerpo,  
como [.....] hierba de una acuosa roca,  
pelos que son víboras, que se enroscan,  
fluyen, se enredan en largas marañas y tejen  
con infinitas volutas una radiante malla,  
como si se burlaran de la tortura y la muerte  
que llevan dentro y serraran el aire sólido  
con una multitud de desgredadas fauces.

Desde una piedra vecina, un ponzoñoso lagarto  
espía despreocupado esos ojos de Gorgona;  
mientras en el aire un espectral murciélago  
sin rumbo, que se había alejado enloquecido  
de la caverna que esa luz espantosa hendía,  
vuelve apresurado cual polilla que se esfuerza  
por alcanzar una vela; el cielo de medianoche brilla  
con luz más pavorosa que la oscuridad de la cueva.

Es la fascinación tempestuosa del terror;  
en las serpientes centellea una mirada abrasadora  
y feroz, encendida por ese inextricable error,  
que convierte los angustiantes vapores del aire  
en un [.....] espejo que trastoca constante  
el terror y la belleza que ahí moran; un semblante  
de mujer, con serpentinos rizos, que en la muerte  
contempla el firmamento desde esas rocas húmedas <sup>137</sup>

---

<sup>137</sup> Traducción de Miguel Ángel Montezanti, [en línea]. The Complete Poetical Works of Percy B. Shelley. Electronic edition from the *Complete Poetical Works* published by Houghton Mifflin in 1901,

Dada la importancia que la écfrasis adquiere a lo largo de la historia del arte son muchas las opiniones y estudios sobre el tema. Michael Riffaterre entiende écfrasis en el sentido que tiene la palabra para la teoría literaria, en la que designa un caso particular de descripción o de relato que dio origen a un género menor cuyos procedimientos son del orden de la mimesis. Como el texto ecfástico representa con palabras una representación plástica, esta mimesis es doble<sup>138</sup>.

Esta práctica fundamental a lo largo del todo el siglo XIX fue analizada por Mitchell quien ha descrito tres momentos en la forma en la que estos textos se enfrentan a su fuente de inspiración visual:

- A) Indiferencia ecfástica. Se produce cuando ante el poema surge la idea de que las palabras nunca podrán representar las como las representaciones visuales.
- B) Esperanza ecfástica. Superación de la écfrasis gracias a la metáfora que logra hacernos ver en el poema lo que pintor ha reflejado en el cuadro.
- C) Miedo ecfástico: cuando sentimos que la diferencia entre la mediación verbal y la visual se vuelve un imperativo moral y estético en lugar de un hecho natural en el que podemos basarnos.

Y nos parece oportuno, recoger ampliamente las ideas de Murray Krieger al respecto:

“Permítaseme decir lo que entiendo por écfrasis, o más bien cuáles son los límites que atribuyo a lo que yo llamo el principio ecfástico. En primer lugar, de forma más restringida y estricta, utilizo écfrasis como ha sido utilizada por algún tiempo, para referirme al intento de imitar con palabras un objeto de las artes plásticas, principalmente la pintura o la escultura. Es por tanto la forma más extrema de preguntar acerca de la capacidad de las palabras de crear imágenes en los poemas. En segundo lugar puedo ampliar

---

Project Bartleby e-text (Columbia University). Dirección URL: <<http://www.saltana.org/1/docar/0234.html>> [Consulta: 18 julio 2005].

<sup>138</sup> Cfr., Michael Riffaterre, “La ilusión de écfrasis”, en Antonio Monegal (ed.), *Literatura y pintura*, cit., pp. 160-183.

mi uso de la écfrasis, como muchos han hecho a lo largo de su historia, para cualquier equivalente buscado en palabras de una imagen visual cualquiera, de hecho el uso del lenguaje para que funcione como sustituto del signo natural, es decir, representar lo que podría parecer cae más allá de los poderes representacionales de las palabras como meros signos arbitrarios. En tercer lugar si amplio lo que llamo el principio ecfástico hasta su sentido más general puede verlo en funcionamiento en cualquier intento de construcción de una obra literaria que trata de hacer de ella, como constructo, un objeto total, el equivalente verbal de un objeto de las artes plásticas. Lo que está en juego en todos estos sentidos bastante distintos de la écfrasis es el estatuto semiótico del espacio y de lo visual en el vano intento representacional de las palabras de capturarlos dentro de su secuencia temporal. La ambición ecfástica le otorga al arte del lenguaje la extraordinaria tarea de tratar de representar lo literalmente irrepresentable”<sup>139</sup>.

Este amplio tema ecfástico, fundamental a lo largo de toda la historia del arte, ocupó de lleno los experimentos literarios del siglo XIX. Pero los movimientos artísticos se van sucediendo con extrema rapidez. A partir de los años 40 del siglo XIX se produce una revolución en el mundo del arte y de la literatura, paralelo a los grandes cambios sociales que sufre la convulsa centuria de 1900 y que afectarán de forma plena a las relaciones interartísticas.

Si para la pintura academicista lo fundamental radica en el tema del cuadro y sólo las escenas ambientadas en el mundo clásico, hechos históricos o religiosos, merecen la consideración de gran pintura por lo que el cuadro debía pasar por una primera lectura estrictamente iconográfica antes de enfrentarse a un juicio centrado en valores puramente pictóricos, otros planteamientos artísticos van a derivar ya hacia el impresionismo, postimpresionismo o simbolismo.

A principios del siglo XX, cuando las primeras vanguardias hagan su aparición, el procedimiento ecfástico se mezcla y se diluye en medio de la gran eclosión

---

<sup>139</sup> Cfr., Murray Krieger, “El problema de la écfrasis: Imágenes y palabras, espacio y tiempo y la obra literaria”, en Antonio Monegal, (ed), *Literatura y pintura*, cit., pp. 141-1422.

interartística que se desarrollará de una forma casi inimaginable a partir de los nuevos procesos tecnológicos cuando imagen y palabra se aúnen como forma de aparición continua en carteles, revistas, periódicos y diarios. A medida que nos vamos acercando a nuestra época se irá reconociendo una primacía a las artes de la palabra y el tiempo y el interés semiótico por los textos absorberá todas las artes tanto visuales como verbales.

Las imágenes que rodean el universo en el que nos movemos están condicionadas por las evoluciones de las corrientes artísticas del siglo XX, pero en su origen, su base estética puede encontrarse en los años finales del siglo XIX con la transformación artística que precederá a las primeras vanguardias y el papel de las nuevas tecnologías: el cine, la fotografía y la ilustración publicitaria.

### **3.2. LAS ILUSTRACIONES DE LAS COLECCIONES DE NOVELA CORTA EN RELACIÓN A LOS MOVIMIENTOS ARTÍSTICOS DE LOS SIGLOS XIX Y XX.**

Los medios icónicos de masas, productos dirigidos a un amplio sector de público, sufren la influencia tanto de la estética coetánea como de aquella otra basada en la tradición, que ha arraigado en el gusto artístico y popular. Por ello, consideramos que las ilustraciones de las novelas cortas, son deudoras del mundo cultural en que se desenvuelven, pero también lo son de los movimientos artísticos y pictóricos que se desarrollaron a lo largo del siglo XIX.

La centuria decimonónica, había sentado las bases para el desarrollo editorial y literario de la novela corta, y también de sus modelos pictóricos tomarán los ilustradores de los años iniciales del siglo XX figuras, esquemas y motivos que por conocidos resultan aptos para su función divulgadora y agradables a públicos al que van dirigidos.

Arnold Hauser considera que el siglo XIX, o lo que se suele entender por tal, comienza alrededor de 1830, porque todos los rasgos del siglo son identificables a partir de ese momento. Será aproximadamente sobre esa fecha cuando se empieza a fraguar la modernidad. Las novelas de Stendhal y Balzac son los primeros libros que tratan los problemas vitales y los conflictos morales desconocidos para las generaciones anteriores. La burguesía está en plena posesión de su poder, la aristocracia casi ha desaparecido de la escena y se produce el indudable triunfo de la clase media, una clase que, en realidad, es capitalista y conservadora y que ha adoptado algunas de las formas de gobierno de la antigua aristocracia.

El Romanticismo fue sin duda un movimiento burgués, pero tan pronto como la burguesía se consuma como clase dominante, comienzan las luchas de las clases trabajadoras por la influencia política. Con el despertar de la clase trabajadora, el socialismo adquiere sus primeras formas concretas y surge el programa de un movimiento artístico activista que supera en intransigencia a todos los movimientos anteriores; *l' art pour l' art*, pasa su primera crisis y en adelante tendrá que enfrentarse no solamente al clasicismo sino también al utilitarismo del arte social y del arte burgués<sup>140</sup>.

Las distintas transformaciones que experimenta la pintura del siglo XIX, podrían sintetizarse en dos posturas: mantener la tradición grecorromana del clasicismo o apostar por su destrucción como modelo cultural único y dominante. Curiosamente, estas dos posturas serán, a pesar de todo conciliables, en el sentido de que tendrán el

---

<sup>140</sup> Vid., Arnold Hauser, *Historia social de la Literatura y el Arte, II*, Madrid, Guadarrama, 1962, pp. 205-207.



mismo efecto, sentarán las bases de la pintura propiamente contemporánea, es decir, serán un largo preámbulo para el siglo XX<sup>141</sup>.

Las investigaciones exhaustivas de la cultura greco-romana, que los artistas habían llevado a cabo en la segunda mitad del siglo XVIII, tuvieron paradójicamente un doble efecto, pues si bien por un lado permitieron al artista conocer mejor los orígenes de su civilización y recrearse en ellos con su arte, por el otro mostraron la invalidez de su modelo en un mundo que, tras los sucesos de la Revolución Francesa y los inicios de la industrialización, estaba transformando sus estructuras sociales y económicas. La búsqueda de nuevos lenguajes fue dificultosa y larga, tan larga que dura prácticamente toda la centuria, hasta que el impresionismo, el primer movimiento pictórico que podría calificarse propiamente “moderno”, logra liberarse de un sistema de representación visual distinto al marcado por la tradición clásica y explotado desde el Renacimiento.

En este sentido la obra de Manet, actúa de puente entre el Realismo y el Impresionismo, es el eslabón que muestra que la mirada Realista ya no se podía mantener cómo válida, en todo ello influyó de forma decisiva el desarrollo de la fotografía, pues demostró hasta qué punto la pintura no era capaz de representar la realidad perfecta de las cosas y el pintor era presa de sus propias convenciones.

Para que nuestras convenciones o códigos perceptivos pudieran leer la imagen sin problemas, la representación de la naturaleza exterior exigía un grado de “ilusionismo”, que unos aceptaron y otros rechazaron. Entre los primeros se encuentran los impresionistas quienes, aliándose con la fotografía, emprendieron una pintura

---

<sup>141</sup> Realizamos un somero análisis de las tendencias artísticas de este periodo. Para mayor información, vid., C. Reyer, *Las claves del arte. Del romanticismo al impresionismo*, Barcelona, Ariel, 1988; F. Novotny, *Pintura y escultura en Europa 1780-1880*, Madrid, Cátedra, 1978; M. D. Reynolds, “El siglo XIX”, en *Introducción a la Historia del Arte*, Universidad de Cambridge, Barcelona, Gustavo Gili, 1985; M<sup>a</sup> E. Gómez, *Pintura y escultura española del siglo XIX*, Madrid, Espasa Calpe, 1993.

“ilusionista”, que sin embargo exigirá al ojo deshacerse de buena parte de sus antiguas convenciones y acostumbrarse a leer otras nuevas. Por el contrario, el Simbolismo y toda la pintura de fin de siglo rechazó el ilusionismo, pues al comprobar la supremacía realista de la fotografía optaron por una pintura subjetiva capaz de adentrarse allí donde la cámara no podía y representar aquello que podía formar parte del universo mental humano: los sueños, los mitos, el mundo interior oculto<sup>142</sup>.

Basándonos en la idea anteriormente expuesta de que las ilustraciones que ocupan las páginas de las novelas cortas tienen sus modelos en los grandes autores precedentes, particularmente en los modelos iconográficos que estaban acuñados en el gusto popular, en las páginas siguientes esbozaremos una breve síntesis de los movimientos pictóricos más importantes a lo largo del siglo XIX.

El arte romántico, se movió en torno a tres figuras claves que encabezaron dos tendencias: la propiamente romántica representada por Théodore Géricault (1791-1824) y Eugène Delacroix (1798-1863) y la academicista personificada por Auguste Ingres (1780-1867)<sup>143</sup>.

Durante la década de los años 40 del siglo XIX, comienzan a experimentarse un agotamiento de los planteamientos de la estética romántica que venía dominando el panorama de las artes desde hacía al menos dos décadas. De hecho, aunque Delacroix sigue manteniendo viva la llama de los principios del subjetivismo y lo pintoresco y su

---

<sup>142</sup> Cfr., Tonia Raquejo Grado, “La pintura decimonónica”, en Juan Antonio Ramírez (dir.), *Historia del Arte, El mundo contemporáneo*, Madrid, Alianza, 2000, pp. 55-56.

<sup>143</sup> La evolución en los años iniciales del siglo XIX se analiza con amplitud en J. Arnaldo, “El movimiento romántico”, en *Historia del Arte*, Historia 16, vol. 39, Madrid 1989; W. Friedlaender, *De David a Delacroix*, Madrid, Alianza, 1989; E.de Keyser, *El Occidente Romántico: 1789-1850*, Barcelona, Carroggio-Skira, 1965.

debate con Ingres continúa centrando la atención del mundo artístico, en realidad no responde ya ni a las necesidades ni al gusto de una sociedad en rapidísima evolución<sup>144</sup>.

Paulatinamente se van advirtiendo los signos del aumento e interés por la realidad en sus más variadas facetas y los detalles naturalistas comienzan a hacer su aparición en las obras pictóricas y literarias. Los pintores prerrafaelistas ingleses constituyen un punto clave de esta transición. El origen del movimiento prerrafaelista estuvo en los principios teóricos defendidos por John Ruskin a partir de 1843, y tuvo entre sus más insignes representantes a Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), William Holman Hunt (1827-1920) y John Everett Millais (1829-1886).

Aunque de vida muy corta la *Hermandad Prerrafaelista* es de enorme interés por la belleza de sus obras y porque además se constituyó como el primer movimiento organizado que tuvo incluso su propia revista, *The Germ* (1850). Las obras de los prerrafaelistas evidencian un gusto por el detalle y la observación de la naturaleza que, sin romper con la visión romántica, apuntan hacia los posteriores planteamientos realistas. Son pinturas de intenso colorido y cuidado detallismo.

Dante Gabriel Rossetti, hacia 1848, conoció a William Holdman Hunt y John Everett Millais, y los tres coincidieron en su reacción contra el materialismo victoriano y el convencionalismo de la pintura. Estudiando los grabados de los primeros maestros italianos, descubrieron la simplicidad del arte anterior a Rafael, y llamaron a este movimiento la *Hermandad Prerrafaelista*. En 1849 apareció el primer cuadro con la firma de esa entidad: *La infancia de la Virgen María*, de Rossetti, para el que posó su hermana Christina, la poetisa, de acuerdo con el ideal de la hermandad de expresar altas

---

<sup>144</sup> Para un estudio en profundidad del periodo comprendido entre el Realismo y el Impresionismo, vid., CH. Ronser y H. Zenner, *Romanticismo y Realismo. Los mitos del arte del siglo XIX*, Madrid, Blume, 1988; L. Nochil, *El Realismo*, Madrid, Alianza, 1991.

ideas morales y sociales, pintándolas de manera realista, mediante la copia de la naturaleza y de los modelos particulares.

En el avance hacia el realismo, ocupa también un lugar muy destacado la *Escuela paisajística de Barbizon*<sup>145</sup> y todavía de forma más clara la pintura de *Biedermeier*<sup>146</sup>. Los pintores de la *Escuela de Barbizon* estaban interesados en la vivencia personal del paisaje, en la identificación del pintor con la naturaleza y, sobre todo, en la captación de los fenómenos meteorológicos de la naturaleza, no hay en ellos ninguna pretensión ética ni ideológica. Tiene entre sus principales representantes a Jean Baptiste Corot (1796-1875), Théodore Rousseau (1812-1867) y Charles - Francois Daubigny (1817-1878), hijo de un pintor de paisajes que destaca como ilustrador, ofreciendo a casas de editoriales o a revistas muchos dibujos, dedicándose exclusivamente al paisaje de fondo<sup>147</sup>.

El Realismo no es un movimiento unitario, sino que dentro de unas líneas básicas comunes evidencia claras diferencias entre sus seguidores. En el Realismo se conjuga la concepción dialéctica de Friederich Hegel con el positivismo cientifista de Auguste Comte. Desde el punto de vista ideológico, el Realismo queda vinculado a las ideas socialistas.

En general se observa en sus autores un interés cada vez mayor por la situación de las clases más desfavorecidas de la sociedad surgida de la cada vez más pujante Revolución Industrial. Tanto unos como otros coinciden en considerar que no existen

---

<sup>145</sup> Hacia 1830, un grupo de pintores se reúnen en una escuela paisajística llamada de Barbizon.

<sup>146</sup> Estilo alemán nacido durante la época de la Restauración (1815-1848). Se aplicaba a las artes decorativas. Término acuñado por Ludwid Eichrodt y Adolf Kussmaul en 1855.

<sup>147</sup> Obras ilustradas: Cornemin, *Entretients de village*, Pagnerre, 1847, 40 il. François Fénelon, *Télémaque*, 1842. Victor Hugo, "Notre Dame de Paris", contribución, 1842. Jules Janin, *Voyage de paris à la mer*, Bourdin, 1847. Selvio Pellico, *Mes prisons*, delloye, 1844, 9 vignettes. Toepferr, *Voyages en zig-zags*, Garnier, 1858.

temas banales y que cualquier tema puede ser objeto de interés pictórico. Frente a la pintura academicista, los pintores realistas defendían una pintura sin argumento, simple captación de la realidad en la que lo fundamental es la forma en que se representa la imagen y no su desarrollo narrativo.

Muy significativa resulta la obra de Gustave Courbet (1819-1877), caracterizada por la fidelidad al natural, la fuerza del dibujo y el estudiado uso del color. Una obra cumbre del autor y rompedora con los esquemas del momento fue *Un entierro en Ornans*<sup>148</sup> (1849-50). Presentado en el Salón de 1850, el lienzo provocó un enorme escándalo. El autor quiso con él servir de revulsivo a una sociedad que, encerrada en sus salones, permanecía ajena a una realidad social muy dura y por ello ha retratado casi fotográficamente a los verdaderos y mal vestidos habitantes de Ornans, porque “ el realismo de Courbet responde a la necesidad de tomar conciencia de la realidad de sus desgarramientos y contradicciones, de fundirse con ella, de vivirla, es decir a la necesidad de configurar esa noción de la situación objetiva sin la cual la ideología no es fuerza revolucionaria sino pura utopía”<sup>149</sup>.

---

<sup>148</sup> Entre el otoño de 1849 y el verano de 1850, Courbet pintó tres cuadros destinados al Salón, *El entierro de Ornans* (óleo sobre lienzo, 314 x 663 cms., Musée d’Orsay, Paris), *Los picapedreros* y *Campesinos de Flagey volviendo de la feria*. En ellos, muestra personajes de su propia región, el Franco Condado, y más concretamente de su pueblo natal, Ornans; en dos de ellas incluye retratos de algunos miembros de su propia familia. Al tomar como tema un acontecimiento de carácter religioso, *El entierro en Ornans* alude al papel de la Iglesia como autoridad social, pero refleja también las tensiones internas de esta sociedad y sus ambigüedades. Es lo que destaca T. J. Clark al hablar de este cuadro: “Nos muestra, esquematizados, los elementos que constituyen un ritual concreto, pero no su desarrollo. Ha pintado una oración sin nadie que rece; el acontecimiento de una experiencia religiosa, pero en vez de los gestos, secretos o evidentes, encontramos unas expresiones fijas y congeladas. (Esta apreciación se aplica a las caras individuales pero también al conjunto de la escena). No es exactamente una imagen de falta de atención; lo grotesco no son, salvo en las caras de algunas mujeres, las huellas de dolor o ensimismamiento propias de un entierro, sino las caras enrojecidas de los curas que encabezan el cortejo y los gestos chirriantes de los dos viejos colocados delante de la tumba” (cfr., T. J. Clark, *Imagen del pueblo. Gustave Courbet y la revolución de 1848*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981, p. 81).

<sup>149</sup> Cfr., Giulio Carlo Argan, *El Arte Moderno*, Valencia, Fernando Torres, 1975, p. 112.

El movimiento impresionista<sup>150</sup>, que rompió con decisión sus relaciones con el pasado y abrió el camino a la investigación artística moderna, se formó en París entre 1860 y 1870; se dio a conocer al público por primera vez en 1874 con una exposición de artistas independientes en el estudio del fotógrafo Felix Nadar<sup>151</sup>. Este grupo del que sobresalen las figuras de Claude Monet (1840-1926), Pierre Auguste Renoir (1841-1919), Edgard Degas (1834-1917), Camille Pizarro (1830-1903) y Alfred Sisley (1839-1899), no tenía un programa concreto, pero partía de unas premisas comunes entre las que cabe destacar: la aversión hacia el arte oficial de los Salones oficiales, la orientación realista, el desinterés hacia el tema, la preferencia por el paisaje y la técnica de contrastes simultáneos a fin de que los toques de color se mezclen en la retina del espectador. La evolución de los representantes del impresionismo fue muy variada y durante una década las tendencias pictóricas estuvieron dominadas por este movimiento que tuvo su continuación en lo que serían los movimientos precursores de las vanguardias: el *Simbolismo* de Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898) y Gustave Moureau, el *Post impresionismo* de Paul Cezanne (1839-1906), Vincent Van Gogh (1853-1890) y Paul Gauguin (1848-1903), o la llamada pintura *Nabi* representada por Pierre Bonard (1867-1947) y Edouard Vuillard (1868-1940)<sup>152</sup>.

---

<sup>150</sup> Para un estudio de estos movimientos, vid., P. Pool, *El impresionismo*, Barcelona, Destino, 1991; J. Rewald, *Historia del Impresionismo*, Barcelona, Seix Barral, 1994.

<sup>151</sup> Gaspar Felix Tournachon, "Nadar", (1820-1910) prefirió dedicarse a retratar a políticos, científicos o escritores (Baudelaire, Doré, Manet, Victor Hugo, Sarah Bernhardt) antes que abordar las temáticas de moda. Sin embargo, no le dio la espalda a las nuevas tendencias, y fue uno de los primeros galeristas en prestar su propia sala para exposiciones impresionistas.

<sup>152</sup> "*Nabi* es una palabra hebrea que significa *profeta*. El grupo nabi es un grupo especial, acudían a sus reuniones con la misma vestimenta y elaboraron un ritual común. Sérusier fue el único del grupo que tuvo contacto directo con Gauguin y vuelca sus planteamientos en su obra *El Talismán* en que pone a punto la abreviación de forma y la audacia del color; se pasa de uno a otro sin matiz tonal. Esta obra supuso un gran descubrimiento para los compañeros de Sérusier. Los nabis se relacionan con el simbolismo literario. Son opuestos al positivismo y naturalismo, cuya última manifestación fue el Impresionismo. Ellos tienen una visión distanciada de lo natural. Proliferaron grupos con orientaciones diversas: lo hermético, el budismo, misticismo... En primer lugar se sintieron atraídos por lo exótico y oriental, después del fervor

El inicio del siglo XX trae consigo, en sus primeras décadas, una innovación en el mundo del arte que revoluciona su unidad formal. Surge la necesidad de crear un arte adecuado al ser humano y al mundo contemporáneo. Es el momento del nacimiento de las llamadas vanguardias que surgen en estrecha unión con la búsqueda de nuevos planteamientos y en su afán de originalidad provocan cambios radicales. Al margen de cualquier dogma o principio universal el arte de estos primeros años del siglo XX se disgrega en una infinidad de tendencias estética e ideológicamente dispares que, además, se suceden con un vértigo arrollador, solapándose o enfrentándose entre ellas. Comparten un carácter radicalmente innovador, van por delante del gusto predominante. Aunque las vanguardias son numerosísimas, dos son las posiciones básicas: las que buscan las respuestas a sus preguntas en la emoción y las que lo hacen en la razón. En última estancia se trata de una prolongación del debate surgido a finales del Siglo XVIII entre clasicistas y románticos, aunque planteado de una manera más conceptual y menos formal, así lo entendió Arnold Hauser:

“El credo del primer movimiento modernista del arte, el manifiesto del futurismo, redactado por Marinetti en 1909, en medio de los experimentos estilísticos del impresionismo tardío y del neoimpresionismo corresponde ya, con su ataque a la doctrina romántica de lo “orgánico” y su admisión del principio de lo mecánico, maquinal y dinámico, a la tesis de Walter Benjamín sobre la “reproducibilidad técnica” como origen del arte moderno. De esta suerte puede derivarse la concepción del arte en el siglo XX tanto de

---

se vuelve al cristianismo ortodoxo. A los nabis les gusta el símbolo y las referencias a un mundo que está más allá. No se puede hablar de un estilo nabi que aglutine. Los nabis se presentan como grupo ecléctico, quieren hacer suya la novedad de Gauguin pero con tradición y pintura más tradicional. No consiguen suprimir el academicismo. De Gauguin toman la representación abreviada, y el color plano sin matización. Las gamas de los nabis son mucho más sordas son habituales los pardos, ocres y azulados. También trabajan sobre cartón y al temple, de ahí que resulte una pintura menos brillante. Los nabis representan lo más innovador en el ambiente parisino hasta que en 1905 estalla el Fauvismo. Mantuvieron exposiciones colectivas que les convirtió en grupo importante. [...] Las obras nabis se decantan por un ámbito burgués e intimista. Predominan las escenas de interior y la profundización psicológica. Su aportación más importante plástica y pictóricamente es el tratamiento de superficie de los cuadros. Se le concede una especial atención a los motivos decorativos: la tapicería, el pintado del papel... El decorativismo, enlaza con el Modernismo” (Beatriz Aragonese Escobar, *Neoimpresionismo: pintura nabi*, [en línea]. Dirección URL: <http://www.ed-dolmen>. [Consulta: 23 de diciembre de 2005])

la estética del futurismo como del espiritualismo de los simbolistas, del subjetivismo de los expresionistas, del rigorismo formal de Cézanne y Seurat o del nihilismo del movimiento Dada. Todos estos movimientos artísticos y los que le sucedieron presentan un rasgo interesante, oriundo del romanticismo, a saber, el del vanguardismo incondicional, pese al carácter sobrio, tendente a la abstracción y al análisis, en el fondo antirromántico, de todos ellos”<sup>153</sup>.

El concepto de la pintura mantenido desde el siglo XV como sistema de representación sobre un lienzo donde el ojo percibe una tercera dimensión queda herida de muerte con el nacimiento de la fotografía y más adelante del cine, ya que ambas técnicas al representar la realidad tal y como el ojo las percibe dejan de lado una de las funciones esenciales de la pintura que tiene que dedicarse a investigar otras vías de expresión. En cualquier caso un movimiento pictórico, o literario no surge de forma natural sino que es producto de un componente social que viene de los cambios que la sociedad la ha ido preparando, puesto que emana de ella y a ella va dirigido.

El término vanguardias surge en Francia durante los años de la Primera Guerra Mundial (1914-1917). Su origen está precisamente en el vocablo francés *avant-garde*, de origen militar y político que venía a reflejar el espíritu de lucha que el nuevo arte oponía al arte decimonónico y a todo lo que consideraba relacionado con el arte burgués. Los vanguardismos despuntan inmediatamente antes o durante la Primera Guerra Mundial, llegan a su apogeo durante la década de los años 20 y entran en crisis a partir de 1929 y desaparecerán en la década de los años 30<sup>154</sup>.

---

<sup>153</sup> Cfr., Arnold Hauser, *Sociología del arte: ¿Estamos ante el fin del arte?*, 5 vols., Madrid, Guadarrama, 1977, vol. 5, p. 858.

<sup>154</sup> Para el arte anterior a la II Guerra Mundial, vid., J. A. Ramirez, *El arte de las vanguardias*, Madrid, Anaya, 1991; J. Arnaldo, “Las vanguardias históricas” (1), *Historia del arte*, vol. 45, Madrid, Historia 16, 1989; M. Santos, “Las vanguardias históricas”(2), *Historia del Arte*, vol. 46, Madrid, Historia 16, 1989.



Como cronología interesante de estos movimientos podemos ofrecer la siguiente: el *Fauvismo*<sup>155</sup> nace en Francia en 1905 en torno a H. Matisse. Sus cuadros se caracterizaban por la violencia cromática extrema. Ese mismo año un grupo de jóvenes artistas crearon Die Brücke (*El Puente*) en la ciudad alemana de Dresde; este fue el primero de los grupos del llamado *Expresionismo Alemán*. En 1907, dispersados los fauvistas surge en París el llamado *Cubismo* con la obra de P. Picasso. En Italia se publicó en 1909 el manifiesto del *Futurismo* redactado por Marinetti.

La primera acuarela abstracta realizada por W. Kandisky data de 1910: con ella da comienzo en Rusia la *Abstracción*. En Alemania, el *Expresionismo* tuvo su segundo periodo al constituirse, en 1911, por F. Marc y Kandinsky, *Der Blaue Reiter (El jinete azul)*, en la ciudad de Munich.

Nos interesa dejar constancia de todos estos movimientos artísticos y literarios porque es el mundo cultural que está rodeando a las producciones de novela que en este trabajo analizamos. Si en el terreno literario las vanguardias no llegan a rozar apenas el campo de las publicaciones de novela corta, en el tema de las ilustraciones, estas revistas, sobre todo las colecciones de *El Cuento Semanal*, *Los Contemporáneos* o *El Libro Popular* son deudoras de modelos iconográficos, motivos y tendencias de la pintura figurativa de algunos de los movimientos señalados del siglo XIX; las vanguardias del siglo XX no están presentes en ellas.

Cabría preguntarse la razón de este hecho, la justificación del mismo estaría en la propia concepción de estas novelas como producto destinado al gran público, a ese lector que no admite de juegos ideológicos ni está interesado en ellos, que se mueve por

---

<sup>155</sup> Sobre estos movimientos resultan muy interesantes los textos de J. Elderfield, *El fauvismo*, Madrid, Alianza, 1983; P. Selz, *La pintura expresionista alemana*, Madrid, Alianza, 1989.

sentimientos mucho más cercanos, esa es la razón de que ni las vanguardias ni los “ismos” estén presentes en las ilustraciones de estas colecciones que están ya insertas en lo que es una literatura de gran masa y en los medios icónicos de masas.

Por otra parte es imprescindible dejar constancia de que estas ilustraciones pueden ser deudoras de la pintura en tanto que a inspiración de motivos o diseño, pero que en ningún momento pueden ser relacionadas con los cuadros, no ya por su carácter de imagen de amplia difusión sino por la dificultad técnica que imposibilita la variedad cromática. Por tanto la alusión a estas relaciones queda mediatizada a temas, diseños y tendencias ideológicas o figurativas.

A la hora de hacer una clasificación estableceríamos dos apartados:

- 1) Colecciones, como *El Cuento Semanal, Los Contemporáneos o El Libro Popular*, que, por lo cuidado de su presentación y la categoría de sus dibujantes entrarían en ese primer grupo de dibujo deudor de temas e iconografía decimonónica, aunque, no quedan totalmente exentas de albergar ilustraciones en la línea de dibujo del cómic o de la historieta.
- 2) El grupo de las otras colecciones de novelas corta, como *la Novela Corta, La Novela Semanal, La Novela Mundial, La Novela de Hoy*, que están más relacionadas con el dibujo rápido de los cómics del siglo XX y las nuevas técnicas de reproducción que aparecen en los periódicos y revistas .

Si atendemos al primer apartado, es de observar que, en general, las ilustraciones del interior responden a una técnica realista o figurativa, se utiliza la luz para dar relieve a las figuras más sobresalientes y para remarcar edificios. Las dificultades técnicas aludidas hacen que se parta de una semántica de ilustración basada en el dominio de las formas más que en el del color.

Las portadas de estas colecciones de novelas presentan un formato variado. Desde las que solo incluyen una fotografía del autor hasta las que ilustran las portadas con dibujos alusivos a la temática. Lógicamente son producto de una época y de ahí que se inserten en los movimientos artísticos precedentes e incluso que algún tipo de corriente coetánea se introduzca en la pluma de los diseñadores, que en todo momento intentaban hacer unas portadas atractivas puesto que se trata de una literatura de amplia difusión.

Las cubiertas que ilustran las novelas de *El Cuento Semanal* y de *Los Contemporáneos* se mueven en varios ámbitos dentro del diseño de la primera página. Es muy difícil asimilar “Ismos” a estas ilustraciones que se inscriben más dentro del diseño divulgativo y por lo tanto dentro del dibujo, siendo éste fundamental en la delimitación de los contornos, en la creación de contrastes de luz y sombra entre las figuras, y en la observación de volúmenes de cuerpos y rostros.

Desde el movimiento romántico y realista hasta el impresionismo, la figuración ha sido determinada en diversos ámbitos. Si el romanticismo recupera el color, las composiciones dinámicas, el paisaje y los temas de las revoluciones políticas, el realismo vuelve al estímulo inmediato, representando temas normales, sin perífrasis ni adornos, la pintura no está para sublimar sino para mostrar la realidad.

Pues bien, el diseño de estas novelas va a presentar por un lado la realidad burguesa, el matrimonio perfectamente orgánico, los objetos que simbolizan la riqueza, etc. pero también tienen una parte romántica, la de sublimar, la de representar la realidad como no es, a través de ese ambiente onírico y misterioso de grandes figuras salidas de los sueños en contraposición con la pequeñez del ser humano. Hay también cierta tendencia de tipo costumbrista a trasponer pintura de historia a la ilustración

gráfica, como por ejemplo las portadas que insertan imágenes del ferrocarril, algo recientísimo en la España de principios de siglo, o las que presentan tertulias que son casi un batiburrillo político de la calle.

Como hemos indicado, a finales del siglo XIX tuvo lugar en Francia el desarrollo del impresionismo basado en las teorías sobre la descomposición de la luz y en los descubrimientos de Rood<sup>156</sup> y Chevreul<sup>157</sup>. Los pintores impresionistas plasmaron maravillosamente la luz, salieron al aire libre y buscaron un mundo cromático distinto al que les había precedido.

A principios del siglo XX, la conmoción que se había iniciado a finales del XIX continúa bajo el signo de la revisión de lo visible. Técnicas como la fotografía se incorporan a las ilustraciones y carteles compositivos, aparatos como el microscopio crean una realidad distinta de la observada hasta entonces, el arte pictórico es desplazado hacia la interpretación antes que a la representación. El impulso de las matemáticas, la física y la medicina llevan a la pintura hacia posiciones desconcertantes para los mismos pintores. Si el pintor clásico se empeñaba en desvelarnos los rasgos del rostro, ahora se pretenderá tratar también la angustia y las emociones internas, constituyendo retratos que desvelen somáticamente el mundo interior. Todo se ha vuelto más complejo, el estudio de la materia ha llevado hacia nuevos postulados y los lienzos y las ilustraciones recogen esa complejidad. La pintura y la escultura se encuentran ante nuevos desafíos a principios de siglo, miran hacia el pasado pero inventan con otras palabras y otras imágenes una nueva sintaxis, otras gramáticas que les permitan expresar la deshumanización que empieza a percibirse a partir de 1900.

---

<sup>156</sup> Ogden Nicholas Rood (1831-1902), autor de *Modern Chromatics* (1879).

<sup>157</sup> Michel-Eugène Chevreul (1786-1889), químico, autor de *Sobre la ley del contraste simultáneo de los colores* (1839).

Fauvismo, cubismo y expresionismo se sitúan en los albores del siglo XX para dar expresividad a un mundo de revelaciones y desafíos. No hay mucho de fauvismo en las ilustraciones a tratar, ya que el color no es violento ni vivo, tampoco está desvinculado de los objetos que trata. El cubismo, con sus geometrías del espacio, es accidental y apenas se aprecia. Sí que hay alguna contribución, de muy pocas portadas, al expresionismo, en el sentido de subrayar emociones mediante el lenguaje de los sentidos e invirtiendo el color utilizando cromatismo terrosos, pardos, para indicar una manera de sentir.

Por tanto podemos crear una serie de apartados según el planteamiento expuesto para comentar algunas láminas significativas y darles un marco cronológico.

### **3.2.1. ESTÉTICA ROMÁNTICA**

La llegada del Romanticismo rompe los esquemas establecidos por el mundo neoclásico y evidencia la necesidad de un cambio en las imágenes y en las estructuras de la obra de arte. La estética romántica queda muy alejada en el tiempo del tema que analizamos, pero existen algunos elementos del movimiento romántico que supusieron una innovación, se mantuvieron en el gusto popular y se convirtieron en motivos recurrentes para una literatura de gran difusión como la que nos ocupa.

El interés por la mitología propia de otras culturas constituyó un síntoma de la inclinación romántica al igual que la búsqueda de las raíces históricas medievales o que la pintura de género, tan común a lo largo del periodo romántico durante el cual se solidificó el gusto por lo popular y lo costumbrista. La descripción pictórica de mundos alejados de la experiencia de artistas y espectadores se convirtió en un tema recurrente. Los viajes, las excavaciones y las conquistas militares hicieron que Europa se

familiarizase y se interesase por lugares lejanos, sin olvidar la fuerza del colonialismo. Ya fuesen vistas exóticas o civilizaciones pasadas, los artistas encontraron nuevos modos de retratar a los habitantes de estos mundos distantes alejados de las realidades del día a día de la vida occidental. Las vistas “por el ojo de la cerradura” de baños turcos y pinturas lujosas de esclavas recostadas eran extremadamente populares entre los coleccionistas. La obra de Delacroix *Mujeres en Argel* es una buena muestra de ello<sup>158</sup>. El hecho de que se tratase de una cultura distinta permitía al autor pintar el tipo de fantasías prohibidas en una sociedad occidental.

Deudoras de estas tendencias iniciadas en la estética romántica son todas aquellas novelas que, como *Nuestra Señora de los ojos verdes*<sup>159</sup>, *Hidalguía morisca*,<sup>160</sup> o *El último Abderramán*<sup>161</sup>, o *La cruz y el sol*<sup>162</sup>, ubican su escenario en épocas pretéritas, en escenarios exóticos y países lejanos.

Una de las novelas más llamativas en cuanto a su ilustración es la titulada *El Paje de la Condesa*<sup>163</sup>. La portada recuerda al cuadro aludido de Delacroix y a otros muchos del mismo estilo en que se dibuja un harén de inspiración oriental. No es que la

---

<sup>158</sup> Existe una tendencia “orientalista” que lleva a pintar odaliscas y escenas de serrallo o harén musulmán incluso en pintores que nunca estuvieron en un país árabe. “Es de sobra conocida la tradición exótica en pintura que arranca con Ingres (1780-1867), cuyos cuadros más conocidos son *L'Odalisque* y *Le Bain turc*, y Delacroix (1798-1862), autor del célebre *Femmes d'Alger dans leur appartement*, del que realizó dos versiones. Estos cuadros forman parte de una tradición vigente en el imaginario francés tanto en pintura como en literatura desde Chateaubriand hasta Loti, Lamartine e Ingres, Balzac y Delacroix, Nerval y Moreau, Flaubert y Manet. Todos ellos han visitado en algún momento de su vida el norte de África y se han dejado seducir por sus mujeres. Mujeres pasivas, con mirada lejana, semidesnudas o con gasas transparentes aunque la realidad era a veces más sórdida. Es bien sabido que la sociedad islámica es una sociedad dirigida por hombres en la que la mujer queda reducida a un papel pasivo, meramente reproductor, y en la que la mujer no debe mostrar sus encantos de forma que no suscite la mirada de los hombres” (Josefina Bueno Alonso, *La representación de la mujer oriental a través de la pintura: una relectura femenina*, [en línea]. Dirección URL: <<http://www.ub.es/cdona/Bellesa/BUENO.pdf>>. [Consulta: 20 julio 2005]).

<sup>159</sup> Vid., E. G. Carrillo, *Nuestra Señora de los ojos verdes*, Ilus. int. Varela, Ilus. port. Montagud, *El C. S.*, nº 144, 1 octubre de 1909.

<sup>160</sup> Vid., Pedro G. Magro, *Hidalguía morisca*, Ilus. int., Palao, Ilus. port., Agustín, *El C. S.*, nº 124, mayo de 1909.

<sup>161</sup> Vid., F. Villaespesa, *El último Abderramán*, Ilus. Agustín, *El C. S.*, nº 143, 24 de mayo de 1909.

<sup>162</sup> Vid., Santos Chocano, *La cruz y el sol*, Ilust. int., Estevan, *El C. S.* nº 83, 23 julio de 1908.

<sup>163</sup> Vid., Sinesio Delgado, *El paje de la condesa*, Ilus. Méndez Bringa. *Los C.*, nº 78, 24 junio 1910.

motivación de novelas e ilustraciones sea la misma, ahora el autor no precisa la excusa del orientalismo para reflejar el mundo sensual, simplemente se utiliza esta temática porque las colecciones de novelas se caracterizan por su variedad argumental y están abiertas a todas las influencias. El personaje, muy tópico se llama Zoraida y aparece recostada sobre un diván con la mirada dirigida al lector.



*El C.S.*  
*Nuestra señora de los ojos verdes*  
Ilus. Varela



*El C.S.*  
*La cruz y el Sol*  
Ilus. Estevan



*Los C.*  
Portada  
*El paje de la condesa*  
Ilus. Méndez Bringa

El romanticismo español tuvo también una consecuencia que se plasmó en revistas gráficas del momento más que en los cuadros propiamente dichos, se trata de los apuntes costumbristas que algunos dibujantes como Valeriano Domínguez Bécquer hicieron en sus viajes por todas las regiones españolas. En algunos pintores, como Alenza y Lucas, este costumbrismo tomó lo que se ha llamado “veta brava” y supuso el interés por personajes y cuadros populares: toreros, manolas, bandoleros y por asuntos cargados de emoción como las corridas de toros y los procesos inquisitoriales.

Fruto de estas influencias en la novela corta son las obras de tema taurino, con multitud de ilustraciones que recogen la ambientación costumbrista de estos

espectáculos a los que el pueblo asiste y que el ilustrador recoge como si de una fotografía se tratase.

A modo ejemplo de ello, citaríamos las ilustraciones de *El corazón de un torero*<sup>164</sup>, José “el Cabezota”, picador de toros<sup>165</sup>, o *La segunda alternativa*<sup>166</sup>.



*Los C*  
*La segunda alternativa*  
Ilus. Espi



*Los C.*  
Portada  
José “el cabezota”, picador de toros  
Ilus. J. Francés

### 3.2.2. ESTÉTICA REALISTA

El Realismo surgió para la literatura y las artes plásticas entre 1840 y 1880. Este movimiento exigió un cierto compromiso social y político por parte del artista y su desarrollo corre paralelo al de la fotografía. Desde el punto de vista ideológico el movimiento realista estuvo vinculado las ideas socialistas más o menos definidas. Aunque con claras diferencias entre los autores se aprecia un interés por la situación de las clases más desfavorecidas de la sociedad surgida de la cada vez más pujante

<sup>164</sup> Vid., Manuel García Vao, *El corazón de un torero*, Ilus. int., Manchón, Ilus. port. R. R. Calvet, *Los C.*, nº 69, 22 abril de 1910.

<sup>165</sup> Vid., Eduardo Muñoz, *José “el Cabezota” matador de toros*, Ilust. int., J. Francés, Ilust. port., R. R. Calvet, *Los C.*, nº 44, 29 octubre 1909.

<sup>166</sup> Vid., Manuel García Vao, *La segunda alternativa*, Ilus. Espi, *Los C.*, nº 120, 14 abril de 1911.



Revolución Industrial. Todos ellos comparten una estética basada en la representación directa de la realidad. Quedan atrás los temas literarios y las historias del pasado que se sustituyen por temas de la actualidad. Los héroes de la Antigüedad y los reyes medievales son reemplazados por los trabajadores del campo y la ciudad y en general por los indigentes.

Esta tendencia al realismo se observa en enorme cantidad de obras. *Traidores*<sup>167</sup>, de Benigno Varela, tiene como portada la figura de un trabajador que con el puño en alto incita a la revuelta. En este caso la novela recoge un verdadero melodrama, centrado en la figura de dos hermanos Juan y Manuel, el uno, obrero amargado y revolucionario al que el cacique ha robado su propia mujer, el otro, Juan, que ha conseguido llegar a ser guardia civil. En las revueltas barcelonesas los dos hermanos se encuentran en una barricada frente a frente y en un intento de protegerse mutuamente caen víctimas de los fuegos cruzados. Tanto el argumento de la novela como las ilustraciones de la misma resulta muy adecuadas a las reivindicaciones de los movimientos obreros.

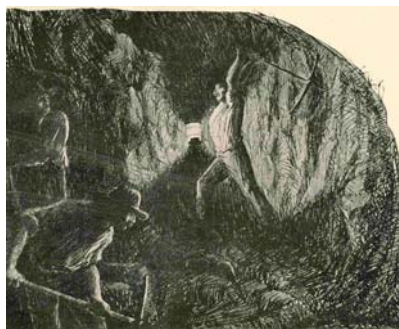
No olvidemos, en este sentido, el cuadro de Giuseppe Pellizza de Volpedo, *El cuarto Estado* (1898-1901), donde se plasma la visión del mundo proletario y de los movimientos de masas. Los símbolos del lenguaje de revolución son los mismos porque están ritualizados en el arte y la pintura: la postura desafiante y alterada de los personajes, la pobreza de los atuendos y en definitiva la muestra de un mundo de signos y símbolos convencionalmente aceptados.

---

<sup>167</sup> Vid., Benigno Varela, *¡Traidores!*, Ilus. Medina Vera, *Los C.*, nº 84, 5 de agosto de 1910.



*Los C.*  
Portada  
¡Traidores!.  
Ilus. Medina Vera



*El C.S.*  
*Mundo subterráneo*  
Ilus R. R. Calvet

En la misma línea de representación de lo social, se encuentra la portada de *Mundo subterráneo*<sup>168</sup>, de José M<sup>a</sup> Salaverría. La ilustración de Romero Calvet, dibujando a los obreros al entrar a la mina, resulta muy sugerente, ya que las figuras aparecen simplemente dibujadas en perfil, no se distinguen sus caras y se adivina su profesión y cometido por los símbolos icónicos de su trabajo: las palas, los picos, las posturas un poco encorvadas y las cabezas bajas, son una indicación del tema social que se va a tratar en la novela. Una de las ilustraciones interiores recuerda el tema de un cuadro emblemático de Courbet, *Los picapedreros*, obra que el socialista Joseph Proudhon describió emotivamente como “imagen paradigmática de la explotación capitalista”, cuadro destruido en la segunda guerra mundial<sup>169</sup>.

---

<sup>168</sup> Vid., José M<sup>a</sup> Salaverría *Mundo subterráneo*, Ilus. R. R. Calvet, *El C. S.*, nº 99, 20 de noviembre de 1908.

<sup>169</sup> Una de las aportaciones más significativas del realismo en la pintura fue la llevada a cabo por Gustave Courbet. Por su personalidad y sus temas, estaba enraizado en el ambiente campesino y pequeño burgués. Courbet luchó con vehemencia para defender sus posiciones artísticas y para lograr la vinculación de sus ideas con las aspiraciones sociales y política, es decir, por conferir al arte una función política. Afirmaba que, en el realismo, sólo la realidad observada por el artista podía ser el punto de partida y el criterio de valoración de un cuadro. Por ello, erradicaba del realismo los cuadros históricos, los temas mitológicos y religiosos y todo aquello que tenía origen solamente en la imaginación. Con su actitud artística, la sustancialidad material de sus colores pesados y terrosos y la fuerza provocativa y plebeya de sus figuras, los cuadros de Courbet pasaron a ser hitos en la historia del arte del siglo XIX. Entre sus cuadros más importantes se encuentran *El entierro de Ornans* (1848. Paris, Musée d'Orsay), *Los picapedreros* (1849), *El atelier del pintor* (1854. Paris, Musée d'Orsay) y *Muchachas a orillas del Sena* (1857. Paris, Musée du

El tema de las barricadas, de amplio tratamiento en la estética realista, sobre todo a manos de pintores franceses como Ernest Meissonier, quien, en su cuadro *La barricada* (1849), nos ofrece la visión de una escena brutal que él mismo presencié como oficial de la guardia durante los ataques de la revolución de 1848, tiene su correlato iconográfico en la novela *La bala fría*<sup>170</sup> de Antonio Zozaya.

La visión política comprometida abarca el mundo laboral en todas sus localizaciones. Está presente el realismo urbano con la presencia de personajes de extracción social humilde, también el del mundo rural, que ahora ya no es un bucólico paisaje, sino más bien el escenario de una actividad dura en obras como *Llanura*<sup>171</sup>, de Francisco Antón, o en las duras condiciones de vida de los cómicos ambulantes de *Miseria errante*<sup>172</sup>, de Luis G. Huertos, e incluso en la arriesgada tarea de los pescadores. En *Galerna*, de Joaquín Dicenta, resulta significativa la relación de protesta social que se extrae de toda la obra y que marca una identidad texto e imagen, en un pasaje de tremenda crueldad referido al momento en que unos marineros se ahogan ante la vista de sus familias que no pueden hacer nada por salvarlos.

*En el primer término del roto cubo castellano están el alcalde, los sacerdotes y los notables del concejo. Tras ellos se abre un claro: en el mismo dolor hay para la humanidad sus jerarquías y distancias. A continuación del claro se agrupan viejos y mujeres. Tragedia, bárbara tragedia es la presente y el pueblo principal personaje. Pueblo son los tripulantes de la barca que arriba; pueblo la multitud que aguarda. Son pueblo. Coro los ricos, los notables, los que nada arriesgan en el peligro de aquella embarcación, los que nada perderán si zozobra*<sup>173</sup>.

---

Petit Palais). Vid., Peter H. Feist, "El impresionismo en Francia", en Ingo F. Walther (ed.), *La pintura del impresionismo, 1860-1920*, Tachen Italia, 1997, p. 28. Vid., además, la nota 142 de este texto.

<sup>170</sup> Vid., A. Zozaya, *La bala fría*, Ilus. int. Pedrero, Ilus. port. R. R. Calvet, *El C. S.*, n° 102, 11 diciembre de 1908.

<sup>171</sup> Vid. F. Antón, *Llanura*, Ilus. Fernández Mota, *Los C.*, n° 22, 28 de mayo de 1909.

<sup>172</sup> Vid. Luis G. Huertos, *Miseria errante*, Ilus. Álvarez-Dumont, *Los C.*, n° 60, 18 de febrero de 1910.

<sup>173</sup> Vid., J. Dicenta, *Galerna*, Ilust. int. Estevan, Ilust. port. R. R. Calvet, *El C. S.* n° 92, 2 octubre 1908.

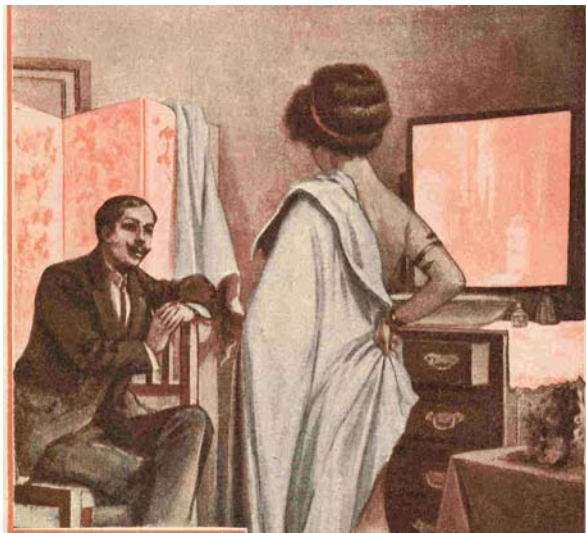


*El C. S.  
Galerna*  
Ilus. Estevan

Un aspecto particular de este realismo tendría que ver con el tratamiento que estas novelas dan a un aspecto importante y ciertamente escabroso para la sociedad de la época, el de la prostitución de lujo o de las amantes mantenidas por los señores de la época. En este sentido, muchas de las ilustraciones adquieren un aspecto tan real que recuerdan a una obra que en su época causó tremendo revuelo, la pintura titulada *El despertar de la conciencia* (1853), de Wiliam Colman Hunt. Este autor, inserto en el movimiento prerrafaelista, en aras de lograr un realismo total para su cuadro recorrió las calles de Londres hasta encontrar una prostituta que encarnase a la Pegotty de David Copperfield.

Si para Ruskin, la finalidad última del arte era la educación moral, razón por la que los prerrafaelistas ejercieron desde sus obras una militancia que afecto a la mujer descarriada, las novelas cortas no parecen coincidir con esta tendencia nada más que en el tratamiento veraz y real del tema, porque las motivaciones de su utilización son esencialmente distintas, ya que para los autores de la novela corta, las ilustraciones no

son más que el medio de atraer la atención del lector. Así lo podemos comprobar en *Lejos de la dicha*<sup>174</sup>.



*Los C.*  
Portada  
*Lejos de la dicha*  
Ilus. Fernández Mota

En donde se aprecia mejor todo el realismo de la novela corta, con independencia de modelos iconográficos en algunos casos tópicos, no es en las descripciones extremas, sino en el hecho de que la mayoría de las novelas tiene como protagonistas y escenarios los de la propia vida cotidiana, los referidos al momento histórico en que se escriben las obras.

El grueso de la novela corta está ambientado en época coetánea, es decir, refleja la sociedad de principios de siglos con sus paisajes rurales y urbanos propios: las calles de las ciudades, las señoras ataviadas a la moda, las jóvenes campesinas con sus atuendos y eso fundamentalmente se puede considerar realismo.

Si nos detenemos en la obra de Felipe Trigo, *La sombra*<sup>175</sup>, aun sin conocer el contenido de la novela, apreciamos en sus ilustraciones todo el mundo de inicios del

---

<sup>174</sup> Vid., Anónimo, *Lejos de la dicha*, Ilus. int., Fernández Mota, *Los C.*, nº 151, 17 noviembre de 1911.

siglo XX. Sus imágenes están hechas por un dibujante que actúa como periodista, que toma nota y refleja lo que ve. El café, al que acuden personajes de diversos estratos sociales, la calle, por donde deambulan transeúntes y coches de caballos o la plaza espacio abierto en que alternan las parejas de mejor posición social dedicadas a pasear, en tanto que hombres y mujeres de extracción más humilde realizan sus labores de compra y venta.

En la ilustración que sigue podemos apreciar este último detalle de una calle de la ciudad, con su mezcla de paisaje urbano, y ambientación realista. Igual ocurre con imágenes como la de *El niño de los caireles*<sup>176</sup>, que nos presenta a una joven en un medio rural realizando las tareas del hogar y poniendo ante el lector la forma real en que se hacían esas labores domésticas y los utensilios que se utilizaban para ello.



*Los C.*  
*La sombra*  
Ilus. Fernández Mota



*El C.S.*  
*El niño de los caireles*  
Ilus. J. Francés

<sup>175</sup> Vid., Felipe Trigo, *La sombra*, Ilus. Fernández Mota, *Los C*, nº 85, 12 agosto de 1910.

<sup>176</sup> Vid., Arturo Reyes, *El niño de los caireles*, Ilust. int. J. Francés, *El C. S.* nº 75, 5 junio 1908.

### **3.2.3. ESTÉTICA SIMBOLISTA**

Hacia 1885, comenzó un giro en la cultura europea. Entraron en crisis el naturalismo en literatura y el positivismo en filosofía, con su confianza en el progreso científico. Renacía el interés por lo romántico, el pensamiento idealista, el misticismo, tanto cristiano como de inspiración oriental y el ocultismo.

En la estela de los poetas Baudelaire, Mallarmé y Verlaine, Jean Moréas publicará *El Manifiesto del Simbolismo*; la nueva escuela estética reemplazaba la fe en el conocimiento objetivo de la naturaleza física por la intuición de ideas inmateriales y la descripción exacta por la sugerencia velada y enigmática. El arte no representa, revela por signos una realidad que puede estar dentro o fuera de la consciencia. Las imágenes emergente de lo profundo del ser humano se encuentran con las que provienen del exterior, la obra pintada es como una pantalla diáfana a través de la cual se realiza una misteriosa ósmosis, se establece una continuidad entre el mundo objetivo y el subjetivo. El Simbolismo anticipa la concepción surrealista del signo como revelación de la realidad profunda del ser de la existencia del inconsciente<sup>177</sup>.

El arte simbolista afectó de forma importante al diseño de los carteles de la época reintroduciendo en ellos la iconografía como elemento pictórico. Los artistas simbolistas utilizan las retorcidas configuraciones lineales y los contornos amorfos del Art Nouveau para describir tanto lo sagrado como lo profano. Las imágenes que podían expresar en términos equivalentes, la pasión y las excitaciones estaban cargadas de referencias clásicas o religiosas, pues así lo exigía una sociedad que estaba acostumbrada a

---

<sup>177</sup> Cfr., Giulio Carlo Argan, *El arte moderno 1770-1900*, Valencia, Torres, 1972, p. 97.

enmascarar sus sentimientos. Salomé, la Esfinge, Pan, Medusa, etc., son temas que aparecen una y otra vez en la pintura, el cartel y la poesía<sup>178</sup>.

El simbolismo raramente aparece en las ilustraciones interiores de estas colecciones, pero si es muy frecuente en las portadas cuyos modelos inmediatos son los carteles simbolistas de la época.

El mundo onírico de estas portadas está configurado muchas veces por figuras y objetos sin relación entre ellos, la imagen parece sacada de un sueño, probablemente temas de investigación del psicoanálisis freudiano se esconden detrás de los espectros representados. Hay que tener en cuenta, que a finales del siglo XIX y a principios del siglo XX la obra de Sigmund Freud influyó no solamente los ámbitos de la vida social si no también los del arte que se desarrollaba por esas fechas.

Si comparamos el cartel *Pan*, obra de Joseff Sattler (1895), con las portadas de algunas novelas cortas vemos una relación en cuanto a su condición simbolista. Las cubiertas de *Por donde viene la dicha*<sup>179</sup> y *La aparquera*<sup>180</sup>, comparten con este cartel la identidad del protagonista: la figura del Dios Pan representado con el pecho velludo y las patas de macho cabrío, que en la primera obra eleva sobre sus brazos al niño como antecedente de la importancia que su nacimiento tendrá en el desarrollo de la trama. En *La aparquera*, Pan tocando la siringa, su flauta mitológica atisba desde la rama de un árbol, la casa en la que sucederá el encuentro amoroso entre la dueña y el gañán. En este caso, aunque el título y la representación de la portada no parecen tener relación alguna, la imagen es antecedente simbólico de lo que va a ocurrir.

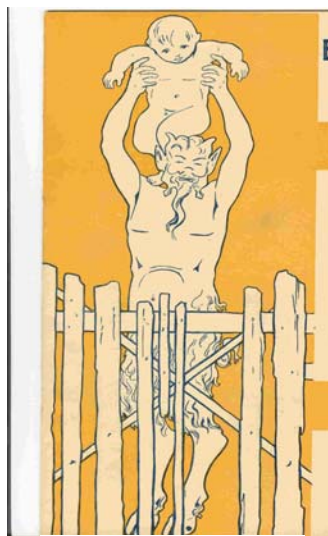
---

<sup>178</sup> Cfr., Jhon Barnicoat, *Los carteles, su historia y su lenguaje*, cit., 1972, p. 48.

<sup>179</sup> Vid., Augusto Martínez Olmedilla, *Por donde viene la dicha*, Ilus. Posada, *El C. S.*, n° 94, 16 octubre de 1908.

<sup>180</sup> Vid., José Jesús García, *La aparquera*, Ilus. interior Juan Francés, Ilus. portada R.R. Calvet, *Los C.*, n° 14, 2 abril de 1909.





El C.S.  
Portada  
Por donde viene la dicha  
Ilus. Posada



Los C.  
Portada  
La Aparcera  
Ilus. R.R. Calvet

Son muchos más los ejemplos que podríamos citar: en *La sima del misterio*<sup>181</sup>, el perfecto dibujo de la campana junto a la forma proporcionada y armónica de la dama evanescente, contrastan con la penumbra que llena de misterio la escena; en *Al borde de la vida*<sup>182</sup> encontramos una cabaña triangular de formas oblongas, encuadrada por molduras de hierro que la sostienen y sobre ella, la imagen extraña de un ser de ultratumba que se complace en emitir sonidos con una flauta, retenida por una voluminosa dentadura. El contraste entre la naturaleza, la arquitectura y esa extraña figura humana escapan a la corriente realista, pudiendo perfectamente catalogar estas cubiertas dentro del ámbito simbolista.

En *Avispilla*<sup>183</sup> vuelve de nuevo la imagen de la fiesta representada por el torero lejano sin más perspectiva que la imagen del toro y el cuarto de la luna. La línea recta del horizonte enmarca simétricamente el contexto de las figuras y la irradiación de la

<sup>181</sup> Vid., A. Gómez Lobo, *La sima del misterio*, Ilus. Juan Francés *Los C*, nº 55, 14 de enero de 1910.

<sup>182</sup> Vid., E. Ramírez Ángel, *Al borde de la vida*, Ilus. int., J. Francés, Ilus. Port., R. R. Calvet, *Los C*. nº 63, 11 marzo de 1910.

<sup>183</sup> Vid., L. López de Saa, *Avispilla*, Ilus. int. Fernández-Mota, Ilus. port. R. R. Calvet, *Los C*., nº 70, 29 abril de 1910.

penumbra. En *Veneno del arte*<sup>184</sup>, el enorme óvalo de la portada contiene un extraño paisaje de colores planos con figuras alusivas a la muerte en el que, sin embargo, hay un sentido espiritual que emana de la contraposición del color blanco que es luz y la muerte que es sombra; sucede igual en *Atado al dolor*<sup>185</sup>, donde se establece el contraste simbólico que identifica la luz blanca del vestido de la mujer que se aleja con la vida, y la figura oscura, quejumbrosa, sentada en la penumbra al pie del camino, con el dolor.

En *Mi media naranja*<sup>186</sup>, la carga de simbolismo se acentúa por el color naranja sobre la imagen de una mujer guerrera, que como una Atenea Mitológica simboliza la fuerza y los sentimientos, delimitadas ambas emociones por la figura gris del hombre enroscado al círculo naranja. En *Primavera en la nieve*<sup>187</sup> aparece un puente sobre unas inmensas aguas azules sobre las que flotan flores y hojas y un niño, en apariencia dormido, cubierto con velo transparente, recuerda el ámbito del cuadro de la ahogada de John. Millais; las formas delicadas, la vegetación en torno al infante se quiebran de súbito con la estampa prosaica de la vía férrea enmarcando el cuadro.



Los C.  
Portada  
*Mi media naranja*  
Ilus. R.R. Calvet



Los C.  
Portada  
*Primavera en la nieve*  
Ilus. R.R. Calvet

<sup>184</sup> Vid., Carmen de Burgos, *Veneno del arte*, Ilus. Fernández Mota, *Los C*, nº 57, 28 enero de 1910.

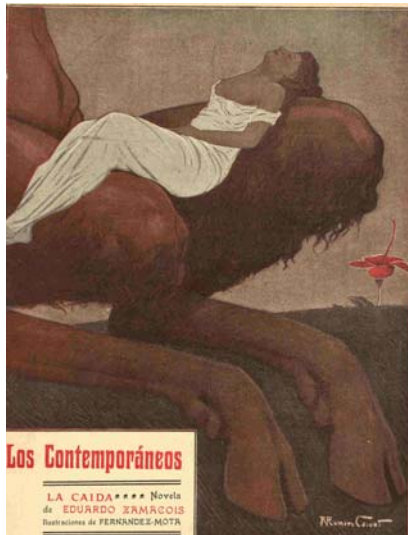
<sup>185</sup> Vid., J. Delgado Carrasco, *Atado al dolor*, Ilus. Francés *Los C*, nº 62, 4 marzo de 1910.

<sup>186</sup> Vid., Felipe Trigo, *Mi media naranja*, Ilus. int. Fernández Mota, Ilus. port. R. R. Calvet, *Los C* nº 61, 25 febrero de 1910.

<sup>187</sup> Vid., Melchor Almagro, *Primavera en la nieve*, Ilus. R. R. Calvet *Los C*, nº 99, 18 de noviembre de 1910.

En esta portada, como en otras muchas, inferimos una mezcla del sueño y la locura con el dibujo de animales fantasmagóricos, que técnicamente tienen que ver más con el diseño gráfico que con la pintura. Sin embargo, en cuanto al tema, se pueden seguir relacionando con esa línea simbolista, casi un prelude del surrealismo.

Son muchos los ejemplos: *La caída*<sup>188</sup>, de Eduardo Zamacois, en la que una mujer de sensuales formas aparece dormida sobre las garras de un león, todo un trasunto ideológico de la temática de novela: la joven que sufrirá el abandono y la muerte a causa de un lamentable momento de debilidad. *Morapio*<sup>189</sup> y *El enemigo malo*<sup>190</sup>, presentan en las portadas las figuras de unos extraños animales sobre los que aparecen figuras humanas, en el primer caso rodeadas de leyendas, y en el segundo con un niño dormido o muerto a los pies. Se trata de imágenes surrealistas oníricas y ciertamente nada realistas.



Los C.  
Portada  
*La caída*  
Ilus. R.R. Calvet



Los C.  
Portada  
*El enemigo malo*  
Ilus. R.R. Calvet

<sup>188</sup> Vid., Melchor Almagro, *La caída*, E. Zamacois, Ilus. int., Fernández Mota, Ilus. port., R.R. Calvet, *Los C.*, nº 53, 31 diciembre de 1909.

<sup>189</sup> Vid., Mario Fernández Conde, *Morapio*, Ilus. Santana Bonilla, *Los C.*, nº 89, 9 septiembre de 1910.

<sup>190</sup> Vid., Porcinuela (pseudónimo), *El enemigo malo*, Ilus. R.R. Calvet, *Los C.*, nº 91, 23 de septiembre de 1910.

### 3.2.4. EL ART NOUVEAU

El Modernismo como movimiento artístico se desarrolla a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Expresión propia del espíritu modernista es la moda o estilo que tomó el sobrenombre de *Art Nouveau*. Se da en todos los países europeos y americanos que habían alcanzado cierto grado de desarrollo industrial. Las exposiciones y ferias ofrecen la posibilidad a los artistas de presentar sus obras y mejorar la calidad estética de las mismas.

La burguesía industrial va a destinar capitales para consagrar a pintores y escultores que considera sus “genios”. Es un fenómeno típicamente urbano que nace en las capitales y se difunde por las provincias. Abarca los más diversos aspectos: el urbanismo de barrios enteros, la construcción, la decoración urbana, el mobiliario, los vestidos etc.

La temática del *Art Nouveau* recoge para la presentación de carteles, ilustraciones diversas y motivos sacados del mundo naturalista como flores y animales. También recoge del mundo japonés modelos estilísticos muy distintos de los que el arte tradicional acostumbraba a reflejar<sup>191</sup>.

A nivel cromático desarrolla la preferencia por los ritmos basados en la línea curva, las espirales y las volutas que tanto aparecen en muchas de las novelas cortas. Existe un alejamiento de las proporciones y el equilibrio simétrico porque se buscan más los ritmos musicales y las líneas sinuosas y onduladas que aparecen en casi todos los carteles de principios del siglo XX. *El Art Nouveau* se manifiesta a través de revistas

---

<sup>191</sup> Cfr., Giulio Carlo Argani, *El arte moderno, 1770-1970*, Fernando Torres, Valencia 1975, pp. 244 - 249.

de arte y moda, de ilustraciones del aparato publicitario, ya sean carteles comerciales o carátulas de novelas; y las exposiciones mundiales dan testimonio de este arte.

El ambiente creativo de estas imágenes nos da la idea de una sociedad idealizada y optimista que opone el naciente progreso de la civilización a la necesidad de crear un espacio que permite al hombre vagar por los cielos y la poesía. Este arte no es popular, es más bien un arte de élite, casi cortesano, cuyos subproductos se otorgan graciosamente al pueblo y esto explica la referencia y a su vez la preferencia que el público ha mostrado siempre hacia este tipo de ilustraciones. Ahí están los carteles de Alfons Mucha, las obras de Gustave Klimt, tan imitadas en el primer tercio del siglo XX.

Las influencias de *El Art Nouveau* en las ilustraciones de las colecciones de novela corta, tienen mucho que ver con el hecho de que este arte se convirtió en una auténtica “moda”, que penetró en todos los estratos de la sociedad burguesa: el vestido, los atuendos, los complementos que aparecen en muchas ilustraciones son deudores de la estética que llena la sociedad del momento, sobre todo a partir de la influencia de los carteles.

El diseño de las portadas está basado en las campañas que se hacen para el público femenino que es el lector fundamental de este tipo de novelas. El mensaje arranca de la primera página en la que con una simple imagen se trata de resumir el argumento que va a desarrollar la obra, aunque en algunas novelas también figuran ilustraciones en el interior relacionadas con el estilo de la *Belle époque* fundamentalmente a nivel de vestuario. Es el caso de *El Gran simpático*<sup>192</sup>, de Felipe

---

<sup>192</sup> Vid., Felipe Trigo, *El gran simpático*, Ilus. Lozano, *El C. S.*, nº 77, 19 junio de 1908.

Trigo, donde podemos ver una ilustración que es la representación de uno de estos carteles.



*El C. S.*  
*El gran simpático*  
Ilus. A. Lozano

### **3.2.5. RELACIÓN CON LA HISTORIETA Y EL CÓMIC**

La renovación de las artes gráficas logra enormes avances al inicio del siglo XX. En Madrid se adivinan algunos signos de evolución con el cambio tecnológico de *Blanco y Negro* o en el arte de la caricatura con la aparición de Xaudaró, Sancha, Tovar o Robledano, pero no será hasta finales de la primera década del siglo XX, cuando se produzca una renovación gráfica esencial y se revelen una serie de dibujantes de diversas procedencias y también de diferentes estilos. Se consolidan entre otras las firmas de Rafael de Penagos, Federico Ribas, Salvador Bartolozzi, José Zamora, Manuel Bujados, Enrique Ochoa, Máximo Ramos, Ricardo Marín, Varela de Seijas, Loygorri, Enrique Echea, Ricardo Manchón. También la caricatura experimenta una evolución fundamental a través de la obra de Bagaria, K-Hito, Fresno o Galván a los que hay que añadir a partir de la década de los años veinte los nombres de Martínez Baldrich, Agustín Aguirre, Tono, Aristo Téllez, Sirio, Mihura.

Al margen de su mayor o menor coincidencia con determinadas corrientes literarias, la producción de dibujantes en su faceta de ilustradores, incide sobre el conjunto de la literatura de este periodo con un protagonismo fundamental en productos de gran definición: las colecciones de novela corta, los semanarios gráficos y las revistas de humor.

La estética y la técnica de la historieta y el cómic, impregnan en los años finales del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, las producciones de la naciente industria editorial española, como consecuencia de la primacía en los gustos populares, del interés por la imagen sobre el propio hecho literario.

Llegados a este punto nos parece interesante analizar las concomitancias que se pueden detectar entre los procedimientos de la historieta, cómic o tebeo y la ilustración en la configuración de las colecciones de la novela corta.

Hemos de partir de la base de que hablamos de realidades artístico-gráficas diferentes, entre las que se establece el intercambio natural que sufren las corrientes desarrolladas en un mismo periodo histórico. Asistimos en estos momentos al crecimiento de las posibilidades tecnológicas que los nuevos procesos industriales ofrecen a la imprenta, es lógico por ello, que esos medios entremezclen algunos de sus procedimientos.

Al iniciar este apartado considerábamos que determinadas colecciones de novela corta habían sufrido una mayor influencia de los modelos iconográficos clásicos, e incluso de los movimientos artísticos imperantes a lo largo de todo el siglo XIX, en tanto que otras son deudoras de una estética más afín al cómic y a la historieta.

La prensa española tiene en las primeras décadas del siglo XX, un aumento paulatino de cómics o historietas. En Madrid y Barcelona las revistas de humor y sátira

además de las revistas gráficas de información dirigidas al núcleo familiar, van a ser el primer soporte editorial en el que evoluciona la historieta. Publicaciones como *Madrid Cómico*<sup>193</sup> (1881), *La Semana Cómica* (1887), *Blanco y Negro* (1891), *La Gran Vía* (1893), *El Nuevo Mundo* (1895), habían ido abriendo camino en las últimas décadas del siglo XIX, al nacimiento de una nueva concepción de las publicaciones que se concretará con la aparición de muchas revistas y periódicos en que el tono caricaturesco y burlón era la nota dominante<sup>194</sup>.

Con independencia de las revistas de línea sicalíptica<sup>195</sup>, van saliendo al mercado una serie de publicaciones como *Buen Humor*<sup>196</sup>, *Los Sucesos* (1904), *Monos* (1904)<sup>197</sup>,

---

<sup>193</sup> *Madrid Cómico* (1880-1912), fue uno de los más importantes semanarios de toda la historia de la prensa de humor española. Lo fundó Miguel Casagn. Constaba de 8 páginas y se vendía a diez céntimos. Fueron sus colaboradores iniciales Constantino Gil, Ricardo de la Vega, Miguel Ramos y Pérez Zúñiga entre otros. Se cerró en 1881, pero Sinesio Delgado lo compró por 250 ptas. y lo resucitó. Contó con la colaboración de Ramón Cilla, Luis Taboada, Francisco Cayuela, Leopoldo Alas "Clarín", Tovar Medina Vera y Juan Gris. Fue perdiendo el favor del público y desapareció en 1912.

<sup>194</sup> El primer periódico satírico tal y como lo conocemos, se llamaba *El Duende de Madrid*, y apareció en 1735. Se trataba de una publicación manuscrita cuyo blanco preferido era el ministro de Felipe V don José Patiño. Sin embargo la verdadera proliferación de la prensa satírica ha de esperar todavía y se produce a partir de la salida de Madrid de José I, en 1813. A partir de entonces lo festivo y lo crítico tendrían su desarrollo en las imprentas con salida al mercado más o menos clandestina. Nombres importantes de esta tendencia periodística serían *La Pajarera*, (1813-1814), *El pobrecito Hablador* (1832-1833), *Fray Gerundio* (1838-1842) entre otras muchas. Uno de los periódicos más significativos fue *Gil Blas* aparecido en 1864, que era órgano de escritores demócratas, al que acompañan otros muchas publicaciones: *La Gorda* (1863), *El Cencerro* (1870-1912), *El Mundo Cómico* (1871), en el trabajó Cilla y un largo etcétera, que es muestra del arraigo que este tipo de prensa tiene y en la que el uso de la imagen y la caricatura resulta fundamental. Para ampliar información sobre las revistas cómicas de este periodo, vid., José María López Ruiz, *La vida alegre, historia de las revistas humorísticas, festivas y satíricas publicadas en la villa y corte de Madrid*, Madrid, Compañía literaria, Madrid, 1995.

<sup>195</sup> Entre estas revistas cabría citar por su importancia *La Hoja de Parra*, *El Viejo verde*, *Muchas Gracias*, *La Guindilla*, *El Gorro frigio*, y ¡*Ahí va!*

<sup>196</sup> *Buen Humor* se intituló "Semanao satírico". Su formato era de 20 x 36cm. Y constaba de 24 páginas más las portadas en cuatricomía, siendo las interiores en blanco y negro Su precio era de 40 cmts. y la redacción estaba en el nº 5 de la madrileña calle Plaza del Ángel. Fundado por Pedro Antonio Villahermosa (Sileno), su aparición coincide con una nueva mentalidad europea y la irrupción de las vanguardias a las que pretendió adherirse. Contó con escritores renovadores y modernizantes y con dibujantes de la talla de López Rubio, Santillana, Tovar, Fresno, Karikato, Tono, Mihura, Areuger, K-Hito, Ramírez, Antonio Robles, Bagaría. Desde el primer número introduce el color en sus portadas y contraportadas, que en muchas ocasiones más que el soporte físico del chiste, constituyen auténticos carteles modernísimos (vid., José María López Ruiz, *La Vida alegre*, cit., p. 146).

<sup>197</sup> En *Monos*, editada a color, los chistes gráficos ocupaban casi la mitad de cada número y en ella se inicia una tendencia que se irá extendiendo a otras publicaciones: el anonimato de los textos. Sin embargo las caricaturas iban firmadas por nombres como Karikato, Méndez Álvarez, Ramírez, Mico etc. En 1909, saldrá otra revista con la misma cabecera *Los Monos*, que se presentaba al lector con unas portadas de



*La Semana Ilustrada* (1907), *Mundo Gráfico* (1918), *Gutiérrez* (1927)<sup>198</sup>, *Guasa Viva* (1922), *¡Ja, Ja!* (1910)<sup>199</sup> y un largo etcétera, dirigidas al público adulto en las que el dibujo es base esencial y que son muy importantes porque en ellas se va a desarrollar una nueva visión de la ilustración gráfica en la que colaboraran los dibujantes del momento, que van estableciendo así la independencia con el mundo de la pintura y consolidando su propia parcela artística.

Las relaciones entre las ilustraciones de las colecciones de novela corta y todo este mundo de la imagen, que pugnaba por abrirse camino, es clara. Muestra de ello es el hecho de que algunos dibujantes fueron impulsores de revistas satíricas y cómicas al mismo tiempo que ilustraron colecciones de novela corta.

En el análisis de este dato se extraen algunas conclusiones interesantes. En las primeras colecciones de novela corta, *El Cuento Semanal* y *Los Contemporáneos*, la relación estilística con la historieta se circunscribe esencialmente a la línea humorística; será en las colecciones posteriores donde las concomitancias gráficas se hacen más notorias. No en vano las coincidencias entre dibujantes de revistas y periódicos e ilustradores de novela corta son más frecuentes en *La Novela Mundial*, *La Novela Semanal*, *La Novela de Hoy* e incluso *El Libro Popular*. De entre una enorme nómina

---

Karikato (Cesáreo del Villar) y muchas colaboraciones de Melitón González (vid. José María López Ruiz, *La vida alegre*, cit., p. 76).

<sup>198</sup> *Gutiérrez*, nació el siete de mayo de 1927, con el subtítulo de “Semnario español de humorismo”. De formato y maquetación semejante a *Buen humor* su precio inicial es de 30 cts. Creado por K-Hito (Ricardo García), compartió con *Buen Humor* muchos dibujantes, Miguel Mihura, José López Rubio, o Tono que además empezó a escribir en sus páginas. El nombre de Gutiérrez hacía referencia al personaje emblemático de la revista, un oscuro funcionario de la Dirección General de Cuentas Atrasadas y Jefe del Negociado de Incontables. Preocupado por la parodia de la vida cotidiana en un primer momento, después volvió la vista a la política y se convirtió en crítico independiente de la dictadura de Primo de Rivera. *Gutiérrez* vivió siete años y hasta su desaparición en 1934 gozó de enorme popularidad (vid., José María López Ruiz, *La vida alegre*, cit., p.184).

<sup>199</sup> *¡Ja, Ja!*, era un original semanario en el que junto a dibujantes de siempre y otros nuevos, figuraban con sus nombres escritores y periodistas de gran calado popular: Montagud, Ramírez, Robledano, Fresno, Pellicer, Tito Tovar y Santana Bonilla (vid., José María López Ruiz, *La vida alegre*, cit., p. 80).

de dibujantes, hemos extraído las figuras de algunos dibujantes, que nos ha parecido significativos.

En *Buen Humor* (1922), colaboran entre otros Bartolozzi, Echea, Robledano, Penagos y Bagaria; en *Guasa Viva* (1922), se observan las firmas de Tono, Mel o Reyes; en la sección “Los maestros de la Historieta” del diario *El Sol*, aparecen los nombres de Robledano, Tono y Bagaria entre otros; Demetrio, aparece como colaborador en *Cosquillas* (1926) y *Muchas Gracias* (1924); Cilla en *La Viña* (1880), *Tela Cortada* (1895), *Madrid Cómico*, *La Caricatura* (1892); Linaje en *Flirt* (1922); Robledano en *¡Alegría!* (1907), etc... La nómina excede nuestras posibilidades de estudio, pero constata la relación entre el mundo de la historieta gráfica y el de la novela corta.

Poniendo en relación estos datos con los obtenidos del rastreo por las seis grandes colecciones de novela corta, comprobamos lo siguiente:

- **Bartolozzi**, creador del *Pinocho* y colaborador de otras publicaciones como *Crispín* (1922) y *Crónica* (1929), para ***El Libro Popular*** ilustra los siguientes títulos: *Malos amores*, de Carmen de Burgos, *El robo de la joyería en la Calle Rea*, de Eduardo Barrionuevo, *La piel*, de Alfonso Hernández Catá, *En memoria de Víctor Bruzón* de Alberto Insúa, *Un veterano*, de Roberto Molina, *Su excelencia*, de Pompeyo Gener, *La guapa de Cabestreros*, de Fernando Mora, *Tres líneas del Martín*, de Alberto Insúa, *Cambio de conversación*, de Emiliano Ramírez Ángel, *El ruso*, de R. Gómez de Laserna y *El sacrificio de un ingenuo*, de Morenas Tejada. Para ***La Novela de Hoy***: *La carabina*, de Magda Donato, *El vagabundo inapetente*, de José M<sup>a</sup> Salaverría, *La triste Adriana*, de R. Pérez de Ayala, *Unos pasos de mujer*, de Wenceslao Fernández Flórez. Para ***La Novela***

*Semanal*: *El príncipe del cantar*, de Concha Espina, *Jandra y el cosaco* y *La hija de Cromwel*, de Cristóbal de Castro, *La mujer y la muñeca*, de Alberto Insúa, *La venganza del recuerdo*, de El Caballero Audaz, *El pájaro suelto*, de Diego San José, *Justicia Africana*, de José Mas, *Cuarto menguante*, de R. Pérez de Ayala, *El artículo 438*, de C.de Burgos, *La camisa fatal*, de Alfonso Vidal y Planas, *El espejo en tinieblas*, de Alejandro Larrubiera, *La extraña pareja*, de José Francés y *El Mártir*, de Manuel Bueno.

- **Bagaría**, ilustra para *El Libro Popular*: *La intrusa*, de Manuel Bueno, *Los piratas de los barrios bajos*, de Eugenio Noël, *Mi Dulcinea*, de Carlos Miranda, *A los treinta años*, de Eduardo Zamacois y *La araña*, de R. Pérez de Ayala. Para *La Novela Semanal*: *Historia cómica de un pez chico*, de Luis Bello.
- El nombre de **Echea**, aparece como ilustrador para *La Novela de Hoy* en: *La sirena furiosa*, de Luis Araquistain y en los siguientes títulos de *La Novela Semanal*: *María o la hija de otro jornalero*, de Eduardo Barrionuevo, *Princesa Rusa*, de Sofía Casanova, *La novia del estudiante*, de Alberto Valero, *No me quieras tanto*, de Guillermo Díaz Caneja, *El Gigante*, de Alfonso Hernández Catá, *La mujer de sal*, de Tomás Borrás, *Vidas rotas*, de Joaquín Romero, *El marido no quiere*, de Eduardo Zamacois, *El sacrificio*, de Emilio Carrere, *La virgen salvaje*, de E. Carrasquilla, *Culpa en la sombra*, de Enrique Contreras, *El último trofeo*, de Rafael Cansinos, *El drama de la señorita occidente*, de Alfonso Hernández, *Bajo el sol enemigo*, de A. de Hoyos y Vinnnet, *El confidente*, de Villy Denker, *Maritín*, de Antonio Zozaya, *La espada del Duque de Alba*, de Diego de San José, *La diablesa*, de Luis de Antón de Olmet, *Un niño malo*, de Eduardo Marquina y *Lección de cosas*, de A. de Hoyos y Vinnnet.

- **Rafael de Penagos**, ilustra en *La Novela de Hoy*: *La caza de la mariposa* y *Mi mujer*, de Wenceslao Fernández Flórez, *Por su propia mano* y *Bestezuela de placer*, de José M<sup>a</sup> Carretero, *El comediante Fonseca*, de Vicente Blasco Ibáñez, *El Matrimonio de Restrepo*, de Julio Camba, *La culpa secreta*, de Mariano de Benlliure, *El légamo de la tragedia*, *Por qué engañan ellas* y *El juego de la vida*, de Artemio Precioso, *Por qué no aplaudió Nelly*, de Felipe Sassone, *La hora buena*, de José M<sup>a</sup> Carretero, *La señorita estatua*, de Cristóbal de Castro, *El bebedor de lágrimas*, de Emilio Carrere, *La sangre triunfante*, de Alberto Insúa, *San Manuel bueno y mártir*, de Miguel de Unamuno, *Nadie lo vio*, de Rafael López de Haro, *El mejor de los tres*, de Alberto Insúa, *La Gloria de Santa Irene*, de Alfonso Vidal y Planas. En *La Novela Mundial*: *El hombre del sombrero gris*, de Rafael López de Haro y *El galán supersticioso o un matrimonio imposible*, de Alberto Insúa. En *La Novela Semanal*: *El ombligo del mundo*, de R. Pérez de Ayala, *Ladrón de vida y amor*, de Felipe Sassone, *El fado de Paço d'Arcós*, de González Blanco, *El desquite del alma*, de Julián Fernández, *Una buena acción*, de Eduardo Zamacois, *La misma sangre*, de Juan Ferragut, *La monja de cera*, de Rafel López de Haro, *Los instintos*, de Antonio Zozaya, *La señora de Amoedo*, de A. Martínez Olmedilla, *Prólogo y epílogo*, de Federico García Sanchís, *La modelo de Spnemberg*, de Antonio G. de Linares, *Por el amor de una enferma*, de Alberto Valero Martín, *Expiación*, de A. Martínez Olmedilla, *El héroe de la región*, de El caballero Audaz, *Margot quiere ser honrada*, de Ceferino Rodríguez, *La otra raza*, de R. Gómez de la Serna, *Otelo y su mono*, de Cristóbal de Castro, *Ideal y Terca*, de Jacinto Grau y *Horas locas*, de Eduardo Zamacois.

- **Tono**, ilustra para *La Novela Mundial: El horroroso crimen de Peñaranda del Campo*, de Pío Baroja. Para *La Novela Semanal: Un año de amor*, de Emiliano Ramírez Ángel, *La suprema ley*, de Rafael López de Haro, *La musa de fuego*, de Juan José Lorente, *La Familia Gómar*, de Wencenlao Fernández Flores y *122-228 de Jordán*, de Joaquín Belda.
- **Robledano**, ilustra para *El Libro Popular: La paz del alma*, de A. de Hoyos y Vinnet, *El gachó del arpa*, de V. Díez de Tejada, *El arte de fumar en pipa*, de Emilio Carrere, *Historia del Papa Abdón*, de Antonio Domínguez, *El bien perdido*, de Luis Brun, *El baile de panaderos*, de Joaquín Dicenta. Para *La Novela Semanal: La viuda de Perrín*, de Juan Pérez Zúñiga. Para *El Cuento Semanal: Del rastro a Maravillas*, de Pedro del Répide y *La maldita Culpa*, de Zozaya.
- **Demetrio**, ilustra para *El Libro Popular: Episodios de la guerras de Africa contados por mi caballo*, de Alejandro Larrubiera, *El rival (de Germana Lerius a Raimundo Vega)*, de Alberto Insúa, *El pecado de Sor Rafaela*, de Segismundo Pey Ordey, *El tenorio de lavapiés*, de J. Belda, *El caso del doctor Iturbe*, de R. López de Haro, *El asesinato de Sara Bernhard*, de Prudencio Iglesias Hermida, *Los dos cenicientos*, de José Ferrándiz Ruiz, *La defensora del Rey y Horas trágicas del Balneario*, de Benigno Varela, *Una vida*, de Javier Bueno. Para *La Novela de Hoy: Isabel Clara*, de Artemio Precioso, *Devoradora*, de Juan Ferragut, *La que quiso ser libre*, de Artemio Precioso, *Navegar*, de Felipe Sassone y *El centro de mesa*, de Joaquín Belda.

Con independencia de que unas colecciones determinadas, sean las que contengan ilustraciones, debidas al oficio de dibujantes afines a las revistas gráficas del

momento, también en otras en las que no consta esta circunstancia, se observa una influencia en las técnicas utilizadas por los dibujantes de los modos gráficos de la historieta. En *Los Contemporáneos*, *El Cuento Semanal* o *El Libro Popular*, hay ejemplares en que el dibujo y la línea más simple es nota dominante y mantienen una relación con el tebeo, que emana de su faceta cómica. La justificación a esta relación viene derivada de las especiales características de los dibujos humorísticos. El dibujo humorístico es particularmente esquemático, reducido a algunos rasgos que no dejan lugar para lo superfluo. En el espacio rastreado, la mirada puede proporcionar sus mejores marcas, de ahí la impresión de que la recepción es instantánea. Los tipos sociales, diferentes objetos de alcance simbólico, son identificables con rapidez, aunque a veces contengan significados propios de zonas geográficas o épocas determinadas. Un dibujo es visto y comprendido en un tiempo tan breve que podemos hablar de lectura inmediata. Debe su eficacia a su inmediatez ya que se beneficia de la rapidez de investigación de la mirada, capaz de explorar muy deprisa un espacio ya estructurado. EL lector percibe con prontitud una serie de signos convencionalmente aceptados.

En las ilustraciones que se pueden relacionar con la técnica de trazado rápido o de dibujo se adivina siempre una tendencia a la ironía, la sátira o la caricatura. Es el caso de *Sentimental Club*<sup>200</sup>, de R. Pérez de Ayala ilustrada por Montagud, y subtitulada “patraña burlesca”, donde las figuraciones conducen al lector por las peripecias de unos personajes extraños en sus nombres, su físico o sus comportamientos: Parménides, Columnaria, Antinous, Galatea, protagonizan una farsa teatral esperpéntica, en la que buscan el amor en medio de una sociedad que prohíbe los sentimientos. La misma tendencia se encuentra en *Así en la Tierra*, novela corta cómica en la que Luis Tapia

---

<sup>200</sup> Vid., R. Pérez de Ayala, *Sentimental Club*, Ilus. Montagud, *El C. S.*, nº 147, de 22 de octubre de 1909.

narra la vida y muerte de un personaje sin escrúpulos que consigue sus propósitos en la tierra y una vez muerto logra entrar en el cielo gracias a una ganzúa que elabora con la mismísima corona de San Pedro. El tono de la obra no puede ser más irónico, desde los topónimos, “Frescalia”, capital de “Latrolandia”, “Cursileda”, localidad de la provincia son los escenarios en que Sancha desarrolla sus ilustraciones; la escena del entierro de Fortunato, es toda una caricatura de personajes de la época, en consonancia con un texto igualmente irónico:

*No faltó en el entierro de Fortunato ni un solo detalle característico. Los entierros eran todos en Frescalia actos de la más pura cursilería. Pero cuando el muerto era un personaje político, o un genio artístico o literario, la vulgaridad, la falta de gusto y la ausencia de respeto llegaban en esas ceremonias al grado sumo (...) Detrás de la carroza, una oscura mancha formada por las levitas y las chisteras de los que constituían el duelo balanceábase compacta, como si fuera el cuerpo de un inmenso insecto negruzco que con dificultad caminase<sup>201</sup>.*



*El C. S.  
Así en la tierra  
Ilus. Sancha*

Sin embargo a la hora de afirmar las posibles relaciones entre ambos medios gráficos, no nos referimos con exclusividad al aspecto técnico de la elaboración, es

---

<sup>201</sup> Vid., Luis de Tapia, *Así en la tierra*, Ilus. Sancha, *El C. S.*, nº 132, 9 julio de 1909.

decir al hecho de que muchos de los dibujos de estas novelas cortas estén realizados en trazos sencillos con líneas negras y si apenas utilización del color, sino a que también en los gestos, posturas y expresiones de los personajes se adivina mucho del universo icónico y gestual que será dominante en el lenguaje de la historieta, sobre todo en su primera etapa.

A modo de ejemplo podemos citar las ilustraciones de la obra de Joaquín Belda *Se prohíbe la entrada*<sup>202</sup>. A lo largo de cinco ilustraciones, el lector sigue la ficción narrativa, lograda por los mismos procedimientos gestuales e icónicos que en el cómic. Un domador de leones llega a un pueblo y allí ofrece un reto a sus habitantes: mil duros a cambio de estar unos minutos en la jaula con las fieras.

Este procedimiento que venía utilizando como reclamo, le falla en esta ocasión al aceptarlo un candidato ante el que curiosamente los animales se muestran sumisos. La explicación a tal situación es simple ya que se trataba del antiguo socio engañado que decide buscar el circo y a su traidor. Pero la novela no finaliza ahí, sino que, olvidándose del cartel, los dos socios reemprenden las funciones y en esta ocasión un verdadero loco acepta el reto y se mete en la jaula donde los animales arremeten contra él y apenas la pericia de los domadores puede salvarle la vida.

Este argumento tan simple se ilustra con dibujos esquemáticos y de trazado sencillo. Desde la portada, en colores muy planos el dibujante nos caracteriza la figura del domador, (fig. 1), hombre fornido, de rasgos muy definidos y completamente calvo, colocado sobre un león que ruge con los dientes muy abiertos. Será ese mismo domador el que ataviado con un formal traje de chaqueta se presente ante el funcionario del ayuntamiento para solicitar la licencia de instalación del circo, el que nuevamente

---

<sup>202</sup> Vid., J. Belda, *Se prohíbe la entrada*, Ilus. Tauler, *La N de H.*, nº 433, 12 septiembre 1930.



vestido de domador converse con su amigo en animada charla, o saque de la jaula al atrevido retador.

Todas las ilustraciones presentan una serie de rasgos gestuales que entran a formar parte de los códigos no verbales de los personajes. La postura encorvada, el sombrero en la mano y la expresión sumisa de la entrevista, contrasta con el gesto distendido, el vaso en la mano y la pierna alzada de la ilustración de la conversación con su engañado socio (fig.2).



*La N. de H.  
Se prohíbe la entrada  
Ilus. Tauler  
Fig. 1*



*La N. de H.  
Se prohíbe la entrada  
Ilus. Tauler  
Fig. 2*

La ilustración en todas estas novelas cortas comparte algunos rasgos convencionalmente aceptados porque, dentro de unos márgenes razonables de un aprendizaje del código y del nivel cultural medio, los signos icónicos por su propia definición son de universal comprensión.

Claude Bremond ha estudiado con profundidad el gestuario de los cómics:

“En un código gestual dado tendremos gestos y actitudes que serán únicamente “funcionales”: serán efectuados de modo idéntico por todos los personajes cuando se encuentren comprometidos en la situación correspondiente, como tal vez la mímica de la cólera, del miedo y de todos los sentimientos fundamentales. Otros complejos de gestos y de mímicas serán puramente ‘indiciales’: caracterizan un tipo de personaje independientemente de su participación en la historia; por ejemplo, los

personajes que no desempeñan ningún papel en la intriga y que figuran en la imagen a título meramente decorativo o ambiental (orientales en cuclillas, servidores chinos que cruzan los brazos en sus amplias mangas). Aquí deberían incluirse las expresiones, actitudes y gestos que indican una disposición caracterológica permanente: rostro patibulario, ingenuidad, expresión traviesa. Muchas veces, finalmente, gestos, actitudes y mímicas desempeñarán a la vez un papel ‘funcional’ en la intriga e ‘indicial’ en la relación con los personajes”<sup>203</sup>.

El mundo del cómic no realista ha adoptado una serie de convenciones que constituyen un código espontáneo por el que se rigen las manifestaciones gestuales. Algunos elementos de ese código son: el cabello erizado o los ojos desorbitados, indicativo de terror o cólera, las cejas altas o los ojos abiertos, símbolos de sorpresa, la nariz oscura, que implica borrachera o frío, la mirada ladeada que significa maquinación y los brazos levantados que implican miedo.

Todos estos rasgos admiten multitud de montajes y variantes que conllevan expresiones de diferentes significados psicológicos. En las ilustraciones de las novelas se pueden localizar ejemplos de estos rasgos gestuales y físicos, así como otros técnicos que tienen que ver con el trazado de las líneas cinéticas propias del cómic, utilizadas para sugerir el movimiento.

En las imágenes que en la página siguiente reproducimos correspondientes a varias colecciones, observamos esa asimilación de elementos propios del cómic: los brazos en alto, simbolizando el susto en el caso de Agapito ante la agresión de su vecina en *La viuda de Perrín*<sup>204</sup> o de miedo en el caso del atrevido retador de *Se prohíbe la entrada*. Los signos cómicos de la mujer en el agua, de *La historia de un buzo*<sup>205</sup>, las líneas cinéticas que imprimen movimiento a los repartidores de periódicos de *Así en la*

---

<sup>203</sup> Cfr., Claude Bremond, “Pour un gestuaire des bandes dessinées”, en *Langages*, nº 10, junio de 1968, pp. 94 -100.

<sup>204</sup> Vid., Pérez Zúñiga, *La viuda de Perrín*, Ilus. Robledano, *La N. S.*, nº 21, 12 noviembre 1921.

<sup>205</sup> Vid., J. Belda, *La historia de un buzo*, Ilus. Reyes, *La N. de H.* nº 45, 23 marzo 1923.

tierra<sup>206</sup>, y por último la figura del protagonista de *La otra raza*<sup>207</sup>, nos ayudan a comprobar como un leve cambio en el trazado de las líneas del rostro imprime una variación que lleva al lector a percibir la procedencia oriental del personaje. Esta última ilustración tiene además la peculiaridad de ir acompañada de un texto con una intención incardinadora entre ilustración y narración.



*La N. S.*  
*La viuda de Perrin*  
Ilus. Robledano



*La N. de H.*  
*Se prohíbe la entrada*  
Ilus. Tauler



*La N. de H.*  
*Memorias de un buzo*  
Ilus. Reyes



*El C. S.*  
*Así en la tierra*  
Ilus. Sancha

<sup>206</sup> Vid., Luis Tapia, *Así en la tierra*, Ilus. Sancha, *El C.S.*, nº45, 23 marzo 1923.

<sup>207</sup> Vid., R. Gómez de la Serna, *La otra raza*, Ilus. Penagos, *La N.S.* nº 123 de 17 noviembre de 1923.



*La N. S.  
La otra raza  
Ilus. Penagos*

Ciertamente, el lenguaje no verbal de los cómics está presente en algunas de estas ilustraciones; sin embargo no podemos más que establecer una línea de comunicación porque ilustración y cómic difieren en muchos aspectos que emanan de su propia esencia. La integración que se produce en el cómic entre el lenguaje icónico y el lenguaje literario no es reciente sino que en otros momentos históricos ya se daba esa relación, lo que ocurre es que en el cómic las secuencias figurativas se integran de forma orgánica al texto<sup>208</sup>.

Siguiendo a R. Gubern, consideramos los cómics como “estructura narrativa formada por la secuencia progresiva de pictogramas en los cuales pueden integrarse elementos de escritura fonética.”

Analizando esta definición consideramos:

a) La estructura narrativa presupone necesariamente la secuencia o discurso sintagmático que, en los cómics, procede de las aucas y las aleluyas, y que no tiene por qué ser exclusivamente narrativa sino que también puede ser descriptiva. Al examinar el concepto de estructura narrativa a la luz de la historia de la pintura, Guber se pregunta si ciertas obras de pintores tan característicamente narrativos como Bosch o Brueghel podrían considerarse cómics. La respuesta es negativa, porque a pesar de su dinamismo,

---

<sup>208</sup> Para ampliar este punto, resulta interesante la obra de Michel Butor, *Les mots dans la peinture*, Ginebra, Albert Skira, 1969.

tales obras carecen de estructura secuencial y su lectura es altamente arbitraria por la ausencia de referencias señalizadoras sobre su progresión secuencial, rasgo peculiar de la estructura de los cómics, en donde la lectura viene determinada por una prioridad de izquierda a derecha y de arriba abajo. Exactamente igual ocurre en la ilustración, las imágenes nos sugieren movilidad, enfado, ebriedad, amor etc., pero carecen de secuenciación que es la característica esencial del cómic, impuesta por el paso entre viñetas.

El aspecto formal también es importante porque pese a que las imágenes puedan aparecer encuadradas, nunca tienen forma de viñeta y por ello no tienen movimiento, aun en los casos en que puedan servir pormenorizadamente para seguir la ficción narrativa del relato no hay en ellas solución de continuidad.

b) Una estructura narrativa puede formarse mediante una concatenación de palabras o de gestos. En el caso de los cómics son pictogramas. El pictograma constituye históricamente la forma más primitiva de escritura y se define como un conjunto de signos icónicos que representan gráficamente el objeto u objetos que se pretende designar. La escritura fonética está formada por un sistema de signos altamente convencionales y por ello mismo es menos universal que el pictograma como medio de comunicación. Por signo icónico se entiende, siguiendo a Morris, “Cualquier signo que en algunos aspectos ofrezca semejanza con lo denotado”<sup>209</sup>, definición que lleva implícita la relativa universalidad del signo icónico, comparado con otros signos lingüísticos como la palabra.

Una segunda peculiaridad del cómic es que se sitúa en un eterno presente, las imágenes del cómic no se conjugan, es decir que si el arte del novelista expresa el

---

<sup>209</sup> Cfr., Charles Morris, *Signos, lenguaje y conducta*, Buenos Aires, Ed. Losada, S. A., 1962, p. 212.

pasado, las artes icónicas expresan siempre el presente que es contemplado en cada momento. Aquí sería donde se podría establecer la relación entre algunas ilustraciones aparecidas en novelas cortas y cómics. Pues el llamado “iconema” el mínimo signo gráfico carente de significado icónico por sí, (la línea curva que integrada en el rostro sugiere la boca) se localiza en las producciones de las ilustraciones de algunas novelas cortas, así como los rasgos de caracterización icónica de personajes y situaciones.

c) La última parte de la definición hace referencia a la escritura fonética que, de existir debe estar integrada en el pictograma, pero no yuxtapuesta como ocurre en las aucas y las aleluyas. Aunque la estructura fonética de los cómics no reviste necesariamente el carácter de discurso lingüísticamente organizado, como lo prueban las onomatopeyas y los sonidos inarticulados y además tales elementos pueden no existir como lo demuestran una gran cantidad de historias mudas.

Muchas de las ilustraciones de las novelas cortas presentan un texto en la parte inferior, pero ello no es una variante del *ballon*, por tanto el aspecto de escritura fonética no existe.

Nos encontramos con una narración en paralelo. Lo que ocurre es que el texto sirve de apoyo a la información contenida en la imagen o viceversa. Al no aparecer ni el bocadillo ni la viñeta el texto tiene un carácter estático. Cuando se lee un cómic, ocurre un proceso de intervención del lector mediante el cual éste y el dibujante establecen una intercomunicación. Se nos cuenta algo sin intermediario. En los casos en que el texto viene en el pie o junto a la imagen, es como si una tercera persona, un narrador, nos estuviese contando lo sucedido en la imagen, no existiendo en este caso aquella intercomunicación entre el lector y el dibujante.

## **CAPÍTULO IV**

### **LA CONDICIÓN GENÉRICA Y ARTÍSTICA**

#### **4.1. ÁMBITO HISTÓRICO Y SOCIAL.**

Entre los años finales del siglo XIX y el estallido de la Guerra Civil, en 1936, la sociedad española sufrió profundas transformaciones que tuvieron amplia repercusión sobre la producción literaria. Los avances técnicos y el aumento de la alfabetización, junto a otros eventos de tipo social y político, estimularon el nacimiento de nuevos públicos y con ellos las posibilidades de ampliación del mercado editorial<sup>210</sup>.

La pluralidad de sensibilidades culturales tendrá como consecuencia que las editoriales se intenten adaptar a las demandas del grupo social al que dirigen sus obras, incluso algunas de ellas, crearán secciones especialmente dedicadas a un público lector determinado. En esta situación los cambios derivados de la evolución demográfica, influirán sobre la estructura evolutiva del sector y condicionarán su desarrollo y expansión.

A finales de 1900, se había producido un crecimiento acelerado y sostenido de la población española, que, sin llegar a ser espectacular, hizo que los índices aumentaran hasta 1930, en 5,6 millones de personas. En 1900 la población registrada era de 18,6 millones de habitantes, ascendiendo en 1910 a 19 millones, para situarse hacia 1930 en 23,5 millones<sup>211</sup>. Mientras ello ocurría, las ciudades se convertían en agentes de modernización que crecían con rapidez. Madrid en 1900 alcanzó los 539.835 habitantes, para situarse cerca del millón en 1930; Barcelona pasó del medio millón de 1900 al millón de habitantes en 1930. También fueron foco de atracción en una modificación de sociedad rural por sociedad urbana, otras capitales como Sevilla, Murcia, Zaragoza, Bilbao o Málaga. El poder de atracción de las ciudades fue manifiesto. Al ser percibidas

---

<sup>210</sup> Para esta cuestión, vid., Juan Carlos Mainer, *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo e interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 1983.

<sup>211</sup> Vid., Jesús A. Martínez Martín, "La edición moderna", en Jesús A. Martínez Martín (dir.), *Historia de la edición en España 1836-1936*, Madrid, Marcial Pons, 2001, pp. 168 y ss.



como espacios teóricos de movilidad social, se crearon expectativas raramente colmadas en la práctica para una población que no encontraba fácil acomodo en el mundo urbano. Los valores del mundo rural se difuminaban en esta sociedad de masas, donde el anonimato superaba los vínculos personales, en un nuevo modo de vida en el que la secularización, la creciente importancia de los fenómenos de opinión y nuevas formas de organización de la sociedad civil se fueron despertando.

La lectura se extendió, favorecida por los avances de alfabetización. En Madrid, en 1900 un 67% de la población sabía leer y escribir y un 2,5% sólo leer, es decir, 375.424 personas, para una población de 539.835 habitantes, en un contexto de alfabetización acelerado en los primeros pasos del siglo XX, por encima de la media nacional, cuyo porcentaje de alfabetizados era sólo de 33,4 %, más otro 2,7 % que sólo sabía leer<sup>212</sup>.

El aumento de población alfabetizada hacía sensibles los cambios de la oferta cultural y los nuevos perfiles de los ciudadanos que poblaban las grandes urbes, demandaban producciones literarias, tanto de prensa como de ficción novelesca, con que cubrir sus necesidades de ocio. Los lectores habían aumentado, los estímulos para la lectura también. La socialización que se produce desde inicios de siglo y que culmina con la etapa republicana, indica que la preocupación por los libros y la necesidad de lectura se había incrustado en el tejido social. Bien como útil de aprendizaje, como elemento de distracción o como símbolo de ascenso social, el libro resulta atractivo para

---

<sup>212</sup> Vid., Antonio Viñao Frago, *Leer y escribir. Historia de dos prácticas culturales*, México, Junta de Asistencia Privada, 1999, p. 109. Se trata de un proceso fundamental en toda la cultura europea. Para ampliar información sobre el tema, vid., además A. Viñao, “Alfabetización y alfabetizaciones”, en Agustín Escolano (dir), *Leer y escribir en España. Doscientos años de alfabetización*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1992; R. Chartier, “Du livre au lire”, en *Pratiques de la lecture*, Paris, Rivages 1985; C. F. Kaestle et al., *Literacy in the United States Readers and reading since 1800*, New Hawen, 1991.

todas las clases y deja de ser privilegio de los poderosos, en un proceso “democratizador”, sin precedentes en la historia.

Las colecciones literarias de novela corta ocupan un lugar de privilegio en esta evolución y posibilitan unas cotas de lectura y publicaciones inimaginables hasta ese momento. La edición de novela corta no es novedosa en la literatura española. La innovación está en la forma de publicación, en las tiradas masivas y en el éxito de ventas que supusieron.

En opinión del profesor Martínez Arnaldos, este género, mediante su inserción en las revistas literarias de principios del siglo XX, surge como un producto social de la época en que se desarrolla<sup>213</sup>. Los temas y su desarrollo argumental están en relación directa con la ambientación y el sector social al que van dirigidos y cuando se centran en planos propiamente novelísticos como el amoroso, costumbrista o dramático vuelven a circunscribirlo al reducido marco social de la época. En ese sentido actuarían como antecedente de la llamada “revista mundana” de nuestros días e incluso de la fotonovela. Aunque en otros muchos casos también surgen propuestas de un mayor calado literario alejadas de los imperativos sociológicos.

“La novela corta del siglo XX queda configurada socialmente como un subproducto literario. Pero la abundancia de su producción dio lugar a una amplia gama de calidades literaria donde poder escoger un amplio abanico de excelentes narraciones. Estamos ante un género al que la tradición y sus referentes prácticos le confieren un específico nivel estético y literario, pese a que la abundancia de su producción en épocas concretas en el siglo XVII y ahora en el siglo XX, se produzca una derivación hacia zonas marginales de lo literario. Un desvío sociológico de la norma literaria que no es suficiente para su completo entronque y similitud con otros productos literarios como la novela por entregas de la centuria anterior o de otros más cercanos a

---

<sup>213</sup> Para los límites del concepto de novela corta en el siglo XX y su configuración en las revistas literarias, vid., Manuel Martínez Arnaldos, *La novela corta española en el primer tercio del siglo XX. Teoría y práctica*, Murcia, Secretariado de Publicaciones e Intercambio de la Universidad de Murcia, 1975, pp. 48-60.

nuestros días como las fotonovelas o la novela rosa, subgéneros típicamente subliterarios”<sup>214</sup>.

Señala el profesor Lozano Marco que la novela corta ha sido un género de enorme difusión en el siglo XX: raro es el novelista que no las haya escrito, y aunque no se pueda citar el nombre de algún escritor cuya obra se distinga de manera exclusiva o preferente por las realizaciones en este género, un literato especializado en novelas cortas y cuya influencia sea potente y definitoria de una época -algo así como Aldecoa para el cuento de posguerra-, sí se localizan escritores, sobre todo en el primer tercio del siglo que tuvieron en las colecciones de novelas cortas el lugar adecuado para desarrollar sus mejores cualidades<sup>215</sup>.

Durante algo más de sesenta años la mayor parte de las novelas corta fueron escritas para colecciones de aparición periódica y de gran difusión. Su esplendor corresponde a la época de preguerra y sus límites fueron señalados por Luis S. Granjel en un estudio de conjunto sobre estas publicaciones:

“Para entender lo que supusieron estas empresas editoriales bastará decir que el total de obras publicadas por las series más populares, *El Cuento Semanal* y *Los Contemporáneos*, *El Libro Popular*, *La Novela Corta*, *La Novela Semanal*, *La Novela de Hoy* y *La Novela Mundial*, se aproxima a los tres mil títulos, en su mayoría relatos inéditos de autores españoles y en muy escasa proporción textos dramáticos y traducciones; si contásemos la labor cumplida por las colecciones menores es posible que la cifra se incrementase cuando menos en un millar de títulos”<sup>216</sup>.

---

<sup>214</sup> Cfr., Manuel Martínez Arnaldos, *La novela corta española en el primer tercio...*, cit., 1975, p. 66. Para otras consideraciones sobre sociología y contexto del género novela corta en las revistas literarias del pasado siglo, véanse, entre otros, los siguientes trabajos del citado profesor: “El género novela corta en las revistas literarias”, en *Estudios literarios dedicados al profesor Mariano Baquero Goyanes*, Murcia, 1974, pp. 233-250, e “Introducción” a *La novela corta murciana. Crítica y sociología*, Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 1993, pp. 11-48.

<sup>215</sup> Vid., Miguel Ángel Lozano Marco, “El lugar de la novela corta en la literatura española del siglo XX”, en José Luis Alonso Hernández/Martin Gosman/Rinaldo Rinaldi (red.), *La Nouvelle Romane (Italia – France – España)*, Amsterdam, Editions Rodopi, 1993, p. 144.

<sup>216</sup> Cfr., Luis S. Granjel, *Eduardo Zamacois y la novela corta*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1980, p. 48. Como antecedente de este libro, los primeros trabajos de Granjel sobre el tema vieron la luz con el título “La novela corta en España (1907-1936)”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, LXXIV y LXXXV, 1968, pp. 477-508 y pp. 14-50.

Alberto Sánchez Álvarez-Insúa, ha catalogado y estudiado en profundidad este fenómeno de la novela corta, al que considera una consecuencia más del cambio de toda la estructura del universo editorial y de la lectura que se socializa y abarata permitiendo unas cifras de ventas inimaginables porque la clase emergente, el proletariado, encuentra en la lectura las claves de su proceso emancipador y de avance social; colectivos como las mujeres y los niños se incorporan a la lectura y conocen productos editoriales que les están especialmente dedicados. Se inicia una auténtica revolución cultural, y España, a la vez que se incorpora y asume la cultura universal, comienza a generar una literatura en la que los españoles, todos los españoles y no solo las clases dominantes, pueden reconocerse<sup>217</sup>.

Gonzalo Santonja interpreta este fenómeno en la misma línea al considerar que el modelo editorial puesto en práctica por Zamacois y reproducido sucesivamente a raíz de su éxito, tuvo como destinatario predominante a la clase media en todos sus sectores:

“Razones tanto políticas como económicas y de otra índole, determinaron que, en la práctica, dicha revolución editorial quedase casi exclusivamente circunscrita a los que sin impropiedad podría denominarse el circuito comercial y lector de la novela burguesa, ganado para el mismo, y de ahí su trascendencia, canales difusores con elevada capacidad de penetración en los desasistidos ambientes populares”<sup>218</sup>.

#### **4.2. DESARROLLO DEL MERCADO EDITORIAL**

El desarrollo y éxito de las colecciones de novela corta, no se puede estudiar como hecho aislado, sino que es la consecuencia de un largo proceso evolutivo relacionado con los cambios en los gustos y aficiones literarias, que ejercen su

---

<sup>217</sup> Cfr., Alberto Sánchez Álvarez-Insúa, *Bibliografía e Historia de las colecciones literarias en España (1907-1957)*, Madrid, Asociación de Libreros de Viejo, 1996, pp. 23-24.

<sup>218</sup> Cfr., Gonzalo Santonja, *La novela revolucionaria de quiosco 1905-1939*, Madrid, El Museo Universal, 1993, p. 19.

repercusión sobre la oferta y la demanda del mercado editorial en un largo periodo de tiempo que arranca de las múltiples transformaciones experimentadas por la sociedad y la cultura españolas a lo largo del siglo XIX<sup>219</sup>.

Aunque la edición española, en general, arrastraba fuertes condicionamientos del siglo XVIII, a lo largo de la centuria del 1900, se produjeron circunstancias lo suficientemente importantes como para provocar la configuración de la edición moderna, en la que influyeron los avances técnicos, la incipiente, y por eso limitada, industrialización del sector, la liberalización de las leyes de imprenta, un aumento relativo de la alfabetización y la concentración del público lector en las ciudades. El estudio de un fenómeno sociocultural de carácter literario con estas características y difusión requiere, como demostró Ferreras en sus diferentes trabajos, un análisis de las fuentes y de los precedentes, que fueron abriendo paso a la situación historiográfica que lo permitió<sup>220</sup>.

Las primeras décadas del siglo XIX en España, lo señalan como una continuación de la centuria anterior. No aumentan de forma destacada ni la oferta ni la demanda. El número de personas que sabía leer en esos momentos, alcanzaba con dificultad las 600.000, el 6 % de una población escasamente urbanizada. Sin embargo, al finalizar el siglo la población se había casi duplicado (pasó de 10 a 18 millones), y se advertía una tendencia a la urbanización además de un aumento de personas alfabetizadas, que se convierten en lectores potenciales, y que alcanza ya los seis

---

<sup>219</sup> Acerca del largo proceso evolutivo de la edición en el siglo XIX, vid., Jean Francois Botrel, “Poder político y producción editorial” y “Producción y difusión de libros”, en Victor García de la Concha (dir.) *Historia de la Literatura española: siglo XIX*, Guillermo Carnero (coord.), Madrid, Espasa Calpe, 1995-1997, pp. 22-42. Sobre la demanda social de lectura, vid., Jesús A. Martínez, *Lecturas y lectores en el Madrid del siglo XIX*, Madrid, CSIC, 1991.

<sup>220</sup> Juan Ignacio Ferreras realizó diferentes estudios sobre la novela decimonónica. De especial interés para estudiar los antecedentes del fenómeno de la novela corta son *La novela por entregas, 1840-1900*, Madrid, Taurus, 1972; *Introducción a una sociología de la novela española del siglo XIX*, Madrid, Edicusa, 1973; *Catálogo de novelas y novelistas del siglo XIX*, Madrid, Taurus, 1979.

millones<sup>221</sup>. Pese a ello, el proceso de incorporación cultural se había ido produciendo con mucha lentitud, sobre todo en las zonas rurales; las tasas de analfabetismo eran a fines de siglo alarmantes en áreas del interior, del litoral valenciano o de Andalucía<sup>222</sup>. La comparación con la situación de otros países europeos establece unas diferencias acusadas. En Alemania a principios de siglo se producían poco más de 3.000 obras anuales y en vísperas de 1900, alrededor de 25.000. En Francia durante 1850 vieron la luz cerca de 12.000 títulos y a finales de los noventa unos 15.000. En este panorama había incidido de forma clara el desarrollo de la educación, la reducción del analfabetismo y las dinámicas de urbanización<sup>223</sup>.

La innovación técnica española de este periodo resulta limitada en comparación con la europea, pero si bien el consumo cultural se presenta como un elemento negativo para la modernización, no se debe olvidar que existen factores que favorecen el despegue de una comunicación impresa diversificada, como lo son la desaparición de los encorsetamientos gremiales, la liberalización del régimen de prensa o el abaratamiento de los costes de producción. Las estimaciones ofrecidas por J. F. Botrel<sup>224</sup>, evidencian una lenta evolución cuantitativa durante la crisis del Antiguo Régimen y un despegue ulterior: alrededor de 400 títulos anuales en los años treinta, más de 500 en los setenta, 1.000 en los años ochenta y alrededor de 2.000 en los

---

<sup>221</sup> Vid., Hipólito Escolar (dir.), *Historia ilustrada del libro español. La edición Moderna: Siglo XIX y XX*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1995, p. 31.

<sup>222</sup> El censo de 1887 ofrece una tasa media de escolarización que ronda el 35% y la media de analfabetos alcanza casi un 70% de la población, aunque esa tasa puede llegar a caer en diez puntos en el caso de los principales núcleos urbanos (vid., D. S. Reher/M. N. Pombo/B. Noguerras, *España a la luz del Censo de 1887*, Madrid, I.N.E., 1993, pp. 104 y 108).

<sup>223</sup> M. Lyons, *Le Triomphe du livre. Une histoire sociologique de la lecture dans la France du XIXe siècle*, Paris, Promodis Cercle de la Librairie, 1987, p. 487. Resulta interesante señalar que, en los primeros años del siglo XIX, la proporción de lectores en Francia era de un 50 % de varones y un 30 % de mujeres. En Gran Bretaña, sobre 1850, la proporción era de un 70 y un 50 %, mientras que en Alemania, a inicios de 1870, alrededor del 90 % de la población estaba ya alfabetizada.

<sup>224</sup> Vid., J. F. Botrel, *Libros, prensa y lectura en la España del siglo XIX*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1993, p. 343.

primeros años del siglo XX. La transformación del proceso de elaboración del impreso, constata fundamentalmente el éxito de nuevos retos empresariales. La multiplicación del impreso en el siglo XIX, es el primer eslabón de la cadena que culminaría con la socialización extensiva de la impresión y muestra además la posibilidad de que el libro o el periódico pudiesen presentarse como negocios susceptibles de lograr beneficios crecientes, porque en el lado de la demanda se producen comportamientos lectores que estimulan y urgen al incremento de las tiradas y paulatinamente van preparando el camino que desembocará en la era de las lecturas masivas<sup>225</sup>.

Los editores del siglo XIX habían sido producto de su época, en una función que poco a poco se fue encaminando hacia la construcción del editor moderno del siglo XX. Su mentalidad estaba apegada a una filosofía más rentista que empresarial, favorecida por las ventajosas condiciones del pago a los autores o a no correr grandes riesgos, por lo que buscaban las suscripciones, es decir, la práctica de cubrir costes previamente o con las ayudas oficiales.

No protagonizaron aventuras económicas de gran alcance, ni construyeron grandes patrimonios con una actividad que tendió a autofinanciarse sin el concurso de otros negocios o de otras vías de financiación y sujetos a la inestabilidad de la demanda. Los editores no actuaron como tales en el sentido moderno del término, probablemente porque las condiciones del mercado empresarial en España, no favorecían el que los editores actuaran de forma diferente. Ese déficit editorial del siglo XIX venía vinculado a las mismas causas con que los historiadores justifican el atraso

---

<sup>225</sup> Cfr., Guglielmo Cavallo/Roger Chartier (dir.), "Introducción", en *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid, Taurus, 1997, pp. 11-53.

económico español: los editores españoles fueron producto del atraso que sufría en general la economía del país<sup>226</sup>.

En términos económicos el proceso evolutivo hacia la modernización, entendiéndola ésta como una aceleración cuantitativa y constante que afecta a múltiples sectores de la economía y desemboca en transformaciones cualitativas que hacen irreversible la entrada en la sociedad industrial, se puede situar cronológicamente en el primer cuarto del siglo XX, momento en que los elementos de modernización que se plantearon en la centuria anterior logran cristalizar haciendo retroceder las pervivencias de la sociedad tradicional. Todo ello con independencia de que en ese proceso de modernización se produzcan una serie de desajustes sectoriales y sobre todo regionales, que llevarán a una evolución dispar entre las diferentes regiones españolas<sup>227</sup>.

El intervencionismo del Estado, se acentuó con mecanismos de protección, primero en el ámbito del comercio exterior a fines del siglo XIX y más tarde con medidas proteccionistas durante la dictadura de Primo de Rivera, pretendiendo la consolidación de una red bancaria nacional como principal intermediario financiero del sistema económico. Esta política económica que beneficiaba los intereses de la iniciativa privada, se convirtió en factor estimulante de crecimiento con cambios esenciales en su comportamiento económico y métodos de gestión.

---

<sup>226</sup> Son muchos los historiadores de la economía que se han ocupado de la justificación del problema de los editores como empresarios en el siglo XIX. Entre otros, Francisco Comín/Pablo Martín Aceña, *Los rasgos históricos de las empresas en España: un panorama*, Madrid, Fundación Empresa Pública, 1996; Jordi Nadal y J. Catalán (eds.), *La cara oculta de la industrialización española. La modernización de los sectores no líderes (siglos XIX y XX)*, Madrid, Alianza, 1994. Puede seguirse una perspectiva general de la imprenta en los años centrales del siglo XIX en L. Fontanella, *Las imprentas y las letras en la España romántica*, Berna-Francfort, 1982.

<sup>227</sup> Para un análisis de la situación económica del momento, vid., J. Nadal/Albert Carreras/C. Surría (comps.), *La economía española en el siglo XX. Una perspectiva histórica*, Barcelona, Ariel, 1997; J. Nadal/ A. Carreras (dirs.), *Pautas regionales de la industrialización española de los siglos XIX y XX*, Barcelona, Ariel, 1990.



En el sector editorial los cambios económicos afectaron de una forma directa, aunque no siempre se resolvieron en términos de modernización y gestión, porque el sector siempre opuso resistencia a aquellos cambios que percibía como lesivos para sus intereses y reaccionaba con fuerza al reclamar mayores medidas proteccionistas. La élite capitalista del país fue participando activamente del desarrollo del mundo empresarial, merced a un entramado financiero más ágil y eficiente que proporcionaba y distribuía los recursos crediticios para emprender actividades empresariales, algo técnicamente inviable a mediados del siglo XIX. Se crean pues los mecanismos capaces de relacionar banca con empresa, poniendo las bases para la proliferación de las sociedades anónimas y el nacimiento de la figura del gestor empresarial.

Será precisamente en el primer tercio del siglo XX cuando el desarrollo editorial empiece a producirse. Durante el primer cuarto del siglo XX, se localiza una extensión del fenómeno de aumento de la lectura. El libro y el periódico adquieren un grado de difusión desconocido hasta entonces. La diversificación ya apuntada en la centuria anterior, se reafirmará ahora en consonancia con la heterogeneidad social del consumo que produce el afianzamiento de los géneros periodísticos y la consolidación social y empresarial del negocio de la edición sin parangón posible con fechas anteriores.

Modernización del sector, incremento de la demanda, ediciones y tiradas periodísticas multiplicadas, nuevos perfiles empresariales, imparable proceso de asociación profesional, de brotes corporativistas, de conciencias de clase, parecen las líneas maestras que caracterizan la edición, la imprenta y la empresa informativa española en el periodo 1900-1936.

Es el marco en el que despunta de forma diferenciada la figura del editor, quien, por otra parte, adquiere dentro de la evolución que ya había sufrido a lo largo del siglo

XIX, unas peculiaridades en función de los intereses por lo que se decante. De un lado encontramos la figura del editor consolidado, preocupado por las actividades intelectuales, pero establecido en una arquitectura de empresa sin demasiados riesgos y respaldada por un mercado asentado como el de los libros escolares o religiosos. De otro lado, se dan versiones del editor más preocupado intelectualmente o más comprometido que se animó a algunas experiencias editoriales como *Renacimiento* o *La Revista de Occidente*. Se trata de un editor vinculado a los intelectuales, más preocupados por la extensión cultural que por el negocio propiamente dicho, aunque éste no fuese ruinoso y estableciendo una relación directa con los autores<sup>228</sup>.

En una versión bastante diferenciada se encuentra la figura del editor que actúa puramente en claves empresariales, donde es básica la rentabilidad el negocio, con la búsqueda de los éxitos de venta, independientemente de los contenidos, asentado en la publicidad, técnicas de gestión, gastos de promoción, contratos con autores de éxito, en definitiva, se trata del editor que aplica criterios empresariales con predominio del criterio gestor.

Superadas las primeras décadas, el siglo XX tiene ya un desarrollo visible del sector industrial editorial, con una presencia cada vez mayor de las sociedades anónimas y la consolidación y creación de nuevas empresas. Empieza así el capitalismo en la edición.

El nuevo siglo había comenzado con un número total de 84 empresas inscritas en toda España dedicadas a la edición de toda clase de obras. En 1930 la cifra había ascendido a 224. La capital de España, consolidó y atrajo experiencias editoriales, al calor de proceso de modernización económica y de la centralización política y

---

<sup>228</sup> Vid., Jesús A. Martínez Martín “La edición Moderna”, en *cit.*, Marcial Pons, 2001, pp.173-180.

administrativa. El número de empresas no dejó de crecer y llegó a rebasar el centenar en 1930, llegando a 117 en 1935. La mayor zona de extensión editorial se concentró en torno a Barcelona y su cinturón industrial, que llegó a acercarse al centenar de empresas editoriales en torno a 1930. Según las relaciones de las Cámaras Oficiales del Libro realizadas al final del periodo de 1936, el número de editores que tenían su domicilio social en Madrid era de 117, seguido de Barcelona con 94, lo que significa en términos porcentuales el 42,3 y el 34 % respectivamente del número de editores en España y da muestra del grado de concentración del mundo editorial en ambas ciudades.

En los años veinte, se consolidó el proceso de penetración de las sociedades anónimas en el sector de las artes gráficas, que ya en 1921 era uno de los más pujantes con ciento catorce sociedades. Los grandes capitales del país se orientaron escasamente entre sus negocios a las artes gráficas. Según la lista de los cien grandes capitalistas del país y sus inversiones, éstos controlaban sólo seis empresas del sector: Editora Catalana y Editorial Muntoñola de Barcelona, Calpe, Reus y El Sol de Madrid y Biblioteca de Amigos del País de Bilbao. Tenían un capital desembolsado de 10,1 millones de pesetas, lo que supone que los grandes hombres de negocios del momento sólo estaban presentes en el 5,26% de las sociedades y controlaban el 15,25% del capital<sup>229</sup>.

Sin embargo, no se puede considerar que el sector editorial sea un deficitario, pues aunque no esté entre los sectores punteros, tampoco se sitúa entre los que dan mayores pérdidas. En el panorama empresarial español de estas décadas dominan los sectores de banca, electricidad, ferrocarril y minería como los que generaron unos beneficios superiores al resto de la economía. Los ponderadores correspondientes a

---

<sup>229</sup> Vid., Santiago Roldán/José Luis García Delgado/Juan Muñoz, *La formación de la sociedad capitalista en España 1914-1920*, t. II, Madrid, Confederación Española de Cajas de Ahorros, 1973, p.147.

artes gráficas y papel se sitúan en categorías medias similares de los sectores agrícolas, automóvil, cemento material eléctrico y vidrio. Según estas evaluaciones el sector de las artes gráficas estaba lejos en rentabilidad de otros sectores más pujantes, pero no se desaprende un estado permanente de crisis, sino de beneficios en un nivel intermedio y con una evolución positiva en los años veinte y treinta hasta la Guerra Civil<sup>230</sup>.

Hipólito Escolar, en su análisis sobre este tema, es bastante pesimista, al observar que en 1901 la producción bibliográfica española alcanzó la cifra de 1.318 títulos, cuya presentación considera pobre y con un interés puramente local<sup>231</sup>. Sin embargo, el aumento de la enseñanza en sus distintos niveles, así como la elevación de las rentas ofrecía un campo cultivado para el nacimiento y la prosperidad de una verdadera industria editorial, a los que se añadían las posibilidades de exportación a la América española que comenzaba a tener un cierto auge económico, que los editores debían aprovechar. Por ello poco a poco el sector se fue poniendo en marcha

Con fecha 6 de junio de 1900, se constituye en Barcelona un primer Centro de la Propiedad Intelectual, asociación integrada por editores, libreros y titulares de derechos. En 1901 se crea también en Barcelona la llamada Asociación de la Librería Española. Las iniciativas para crear la bases para el lanzamiento de una verdadera industria editorial nacional y popular se multiplican y acabarán en la creación de la Cámara del Libro y la Propiedad Intelectual que se constituyó en Barcelona el 25 de junio de 1918, bajo la presidencia de Don Antonio Maura, director entonces de la R. A. E.<sup>232</sup>

---

<sup>230</sup> X. Tafunell, *Los beneficios empresariales en España (1880-1981): elaboración de una serie anual*, Madrid, Fundación Empresa Pública, 1996, p. 22.

<sup>231</sup> Hipólito Escolar Sobrino, *Los editores y el cambio*, Madrid, Federación Española de Cámaras del Libro, 1982, p. 9.

<sup>232</sup> José Esteban, "El libro popular en el siglo XX", en *Historia Ilustrada del Libro Español Edición Moderna Siglo XIX y XX*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1996, pp. 273-274.

### **4.3. AUGE DE LAS REVISTAS DEDICADAS A LA EDICIÓN DE NOVELA CORTA**

Hasta aquí hemos planteado el ámbito social y empresarial en que surgen las colecciones de novela corta, que supondrán las cotas máximas de la lectura vividas hasta ese momento y que son consecuencia de la diversidad de públicos y de los intentos de transformación del mundo editorial.

Los estudios sobre estas colecciones realizados por Sainz de Robles o Sánchez Granjel consideran que el punto de partida del fenómeno de la novela corta es la aparición del primer número de *El Cuento Semanal*, la novela *Desencanto* de Jacinto Octavio Picón, que sale a la venta el 4 de enero de 1907<sup>233</sup>. Sin embargo, según las investigaciones realizadas por el grupo de la Universidad de Paris VIII, *El Cuento Semanal*, no sería la primera colección de este tipo que se publicaba en España:

“Un dato marginal nos indica al hojear estos catálogos que ya existían otras colecciones de novelas semanales o mensuales cuando se lanzó *El Cuento Semanal*. Hemos hallado las siguientes colecciones con numerosas entregas: *La Novela de Ahora*, publicación semanal de novelas escogidísimas; la *Biblioteca Patria* de obras premiadas, la *Colección Diamante* y la *Biblioteca Contemporánea*. Estos datos vienen a rechazar lo adelantado por Sainz de Robles o Sánchez Granjel. *El Cuento Semanal* ni era el único ni era el primero”<sup>234</sup>.

Con independencia de estos datos, sí se puede afirmar que la revista editada por Eduardo Zamacois, marca todo un hito en la historia literaria del siglo XX español, pues sus ejemplares y los de todas las colecciones que le siguieron, lograron atraer la

---

<sup>233</sup> En opinión de Luis S. Grangel, “La novela corta hace su aparición en la vida literaria española en 1907, al fundar Eduardo Zamacois *El Cuento Semanal*”. Vid., Luis Sánchez Granjel, *Eduardo Zamacois y la novela corta*, cit., p. 47. Sainz de Robles califica *El Cuento Semanal* como “la primera de estas revistas netamente noveleras (enero de 1907), la promotora feliz de las sucesivas, la raíz de la que se nutrirían en popularidad y jerarquía literaria los promocionistas; la que señalaría, categóricamente la diversidad de sus tendencias” (cfr., Federico Carlos Sainz de Robles, *La promoción de El Cuento Semanal 1907-1925*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, p. 54).

<sup>234</sup> Cfr., B. Magnien et al., *Ideología y texto en el Cuento Semanal (1907-1912)*, Madrid, Ediciones La Torre, 1986, p. 49.

curiosidad y el interés de nutridas masas de lectores y fomentaron el placer de la lectura. La popularidad de la novela breve se mantendrá hasta la cuarta década del siglo, pudiéndose fechar su declive entre 1932 y 1934, pues a partir del 24 de junio de 1932, deja de editarse *La Novela de Hoy*, última revista de novela corta con vida dilatada, aunque algunas colecciones se siguieron publicando incluso después de la Guerra Civil.

Entre las razones aducidas por Grangel para el éxito de estas colecciones se cita la concurrencia de diversos factores: precios ínfimos, dignidad tipográfica, formato de bolsillo, portada en color y amenidad de las ilustraciones, además de otros factores de índole social entre los que se considerarían el notable incremento demográfico de ciertos núcleos urbanos y el ingreso en la vida social de la mujer, estos dos hechos elevaron la cifra de posibles lectores que demandaban una literatura popular adecuada a su bajo nivel cultural<sup>235</sup>.

Formalmente las dos primeras colecciones *El Cuento Semanal* y los *Contemporáneos*, mantenían el modelo editorial finisecular: tamaño folio, papel couché, doble columna, ilustraciones integradas en el texto. Sin embargo conforme se produce la popularización de las colecciones este modelo varía. Dos colecciones actuaron de puente en la transformación definitiva del modelo: *El Libro Popular* (1912-1914), que solamente acomete una pequeña reducción en el tamaño de los ejemplares y *La Novela de Bolsillo* (1914-1916), esta última reduce sensiblemente el tamaño hasta 14 x 8, y aunque inicia su publicación con excelentes materiales e ilustraciones, paulatinamente los va sustituyendo por papel de prensa y dibujos de línea a toda página.

Este camino, emprendido por *La Novela de Bolsillo*, se mantendrá a partir de la publicación de *La Novela Corta* (1916-1925), colección que sacó a la calle

---

<sup>235</sup> Vid., S. Grangel, *Eduardo Zamacois y la novela corta*, cit., 1980, pp. 49-51.

cuatrocientos noventa y nueve títulos, con formato en 8º y un papel de baja calidad, lo cual no fue obstáculo para que tuviese un éxito espectacular, con tiradas que llegaron a los 200.000 ejemplares. El resto de las grandes colecciones que siguen en el tiempo a *La Novela Corta*, recogen su formato e incluso lo reducen a 8º en caso de *La Novela de Hoy*, *La Novela Semanal* o a 8º menor en *La Novela Mundial*.

Un aspecto muy significativo de estas colecciones es que en ellas colaboraron prácticamente la totalidad de novelistas del momento, tanto autores ya consagrados como otros noveles que se dieron a conocer a través de estas páginas. De forma particular para los escritores jóvenes publicar en ellas, suponía la apertura de unas posibilidades futuras además de ingresos económicos nada despreciables, dado que las colecciones más importantes como *El Cuento Semanal* pagaba los originales a doscientas y trescientas pesetas y, en los años veinte, *La Novela de Hoy* y *La Novela Mundial* llegaban a pagar a los autores entre mil quinientas y dos mil pesetas por obra<sup>236</sup>.

José Carlos Mainer, en su interesante estudio de conjunto acerca de la producción literaria española en el periodo comprendido entre 1902-1909, hace una referencia a este fenómeno de la novela corta, en el que ocupa un lugar interesante el tema de la financiación económica:

“El estudio de estas colecciones de relatos breves plantea un doble problema : uno literario, ya que la boga de éstas parece llegar en un momento de crisis del relato naturalista cuando el predominio de la

---

<sup>236</sup> A propósito de esta relación con los editores, Armando Buscarini refleja en una anécdota la situación de ansiedad en que viven algunos de estos escritores y se queja amargamente del abandono que sufre por parte de sus compañeros más favorecidos de la profesión literaria. En el capítulo final de su obra dice: “¡Los hombres se portan muy mal! ¡Artemio Precioso no me pide nada! ¡Prensa Gráfica me porfía cinco duros! ¡Martínez Sierra es sordo a mis súplicas! ¡Lezama me olvida!” (cfr., Armando Buscarini, *Mis Memorias*, Madrid, Imprenta La Giralda, 1924, pp. 42-43). Para ampliar sobre este escritor, vid., Juan Manuel de Prada, “Introducción”, en *Cancionero del Arroyo*, Logroño, Consejería de Educación, Cultura, Juventud y Deportes, 1996, pp. 9-42.

introspección psicológica y el reemplazo del argumento complicado por la anécdota reveladora, aconsejan al escritor la reducción e intensificación del relato; otro crematístico, ya que cabría plantearse en qué medida la demanda industrial de novelas breves condicionó la oferta de los escritores”<sup>237</sup>.

A la hora de valorar la importancia del aspecto económico, en la función creadora de los autores, hay que partir de las condiciones de cierta penuria que padecen secularmente los escritores y que, se acentúa en los años finales del siglo XIX, en tanto en cuanto muchos de ellos adoptaron la postura de intelectuales con un posicionamiento crítico y contestatario que trataba de ser el eco ético de una situación decadente y se mostraban remisos a establecer relaciones de “clientela” con respecto a editores y núcleos de poder<sup>238</sup>. Los escritores constituidos en esta nueva clase utilizaban como instrumentos de manifestación las tertulias, las tribunas o la prensa. Económicamente la mayor parte de ellos se amparaba en las colaboraciones periodísticas que compaginaba con la publicación de libros, las traducciones de obras extranjeras o la docencia.

Los contratos entre editores y autores estaban condicionados por la precariedad de un mercado en que las ediciones eran muy cortas y los beneficios llegaban lentamente una vez que se habían cubierto los costes de edición. Las tiradas solían ser de 3000 ejemplares y a veces hasta 4000, de las cuales en los mejores casos los autores percibían un 15 por ciento. Algunas editoriales, no obstante idearon nuevos modelos de relación con los autores caso de la Biblioteca Renacimiento<sup>239</sup>, de la Biblioteca Nueva<sup>240</sup>, de la Editorial Cénit<sup>241</sup>, o de los contratos en exclusiva de la CIAP<sup>242</sup>.

---

<sup>237</sup> Cfr., José Carlos Mainer, *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo e interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 1983, p. 71.

<sup>238</sup> Vid., Santos Juliá, “La aparición de los intelectuales en España”, *Claves de Razón Práctica*, nº 86, pp. 2-10.

<sup>239</sup> *La Biblioteca Renacimiento*, creada por Ruiz Castillo, puso en marcha en 1910 un modelo de relación con los autores, con contratos en exclusiva que incluía mensualidades fijas. La Biblioteca Nueva, también fundada por Ruiz-Castillo siguió las pautas de la anterior y firmaba contratos en que el autor recibía un 15 por ciento del precio del libro en concepto de derechos de autor con liquidaciones semestrales. Vid.,



La rentabilidad de las editoriales descansaba sobre algunos autores que por diversas circunstancias respondían mejor ante el mercado, pero en realidad éstos no eran muchos, lo que hace que la eclosión de las novela cortas sirva de alguna manera par salvar los índices del mercado editorial: *El Cuento Semanal* logró tiradas de 50.000 ejemplares de los autores más famosos, *La Novela Corta* llegó a editar 200.000 ejemplares del primer número, *Sor Simona*, de Benito Pérez Galdós.

Habría que distinguir entre novelas populares y novelas intelectuales o para intelectuales destinadas a la supervivencia, más que al consumo inmediato, raramente incluidas en colecciones populares y que durante la inmediata primera posguerra mundial padecieron por sí solas la llamada “crisis de la novela”. Los infatigables autores de novelas populares acaparaban los semanarios y sobre todo las secciones de la prensa diaria en que se publicaban fragmentos de algunas novelas. Los autores eran siempre los mismos, Fernández Flórez, Concha Espina, Hoyos y Vinent, Cristóbal de Castro, Joaquín Belda y un largo listado de nombres que lograron salvar de la crisis de ventas a estas novelas, es más, sus cifras y la enormidad de sus tiradas salvan con mucho el panorama literario español de la época.

Naturalmente que se conocía y se apreciaba la producción de los autores del 98 y de la generación de los intelectuales, pero, entre los lectores comunes y entre los

---

José Ruiz-Castillo Basala, *Memorias de un editor: el apasionante mundo del libro*, Madrid - Salamanca, Fundación Germán Sánchez-Ruipérez, 1986, pp. 187-188.

<sup>240</sup> Fundada en 1920.

<sup>241</sup> Fue fundada por Rafael Giménez Siles, Graco Marsá y Juan Andrade Rodríguez en 1929 y permaneció en activo hasta junio de 1939.

<sup>242</sup> La Compañía Ibero-América de Publicaciones (CIAP), con el apoyo de la Banca Bauer, a partir de 1928, adquirió en propiedad varios sellos editoriales y algunas revistas: *Renacimiento*, *Mundo Latino*, *Biblioteca Corona*, *Biblioteca Atlántica* (con *La Novela de Hoy*), entre otras. Se alzó con la exclusiva de un centenar de autores, los más conocidos del momento, a los que asignó un sueldo mensual fijo establecido según el balance de sus estudios de venta. La Banca Bauer envuelta en una complicada trama financiera exigió la devolución de su préstamo y la Compañía hubo de presentar suspensión de pagos y entró en el verano de 1931 en su recta final. Vid., Gonzalo Santonja, *La República de los libros. El nuevo libro popular de la II República*, Barcelona, Anthropos, pp. 15-23.

mismos novelistas populares, su lectura era postergada por estas obras, auténticos best-sellers de la época<sup>243</sup>.

César González Ruano, que fue un periodista cotizado, describe en sus memorias las lecturas de su iniciación literaria:

“Yo, ni Cervantes, ni Quevedo, ni Gracián, ni Góngora, sino Zamacois, Insúa, Hoyos y Vinent y Felipe Trigo. Era el furor de la novela corta y lo único un poco literario que había en Madrid eran *Los Lunes de El Imparcial* y *La Esfera*, que me parece que se fundó poco antes. Después leía a Rubén Darío, a Pío Baroja a Azorín, a Pérez de Ayala y, en traducciones fatales y caprichosas más tarde a Baudelaire, Verlaine, a Maupassant a Edgar Poe”<sup>244</sup>.

De todas forma el panorama literario español no era desolador, pues, según los datos suministrados por el equipo de investigación de la Universidad de París-VIII, la producción editorial española, correspondiente a los años de producción del *El Cuento Semanal* (1907-1912), puso en el mercado un buen número de obras, que ascendieron a la cifra total de 1.099 volúmenes. La mayor parte de lo publicado corresponde a la novela, 780 volúmenes y el resto, 319 volúmenes, queda repartido entre las obras de Poesía y Teatro (82 volúmenes), Historia y Política (237 volúmenes) y Filosofía y Ciencias (66 volúmenes). Si al inicio de la colección, las novelas extranjeras duplicaban el número de las españolas, ciento cuarenta y dos frente a sesenta, la situación se irá invirtiendo. Al terminar la época de publicación de esta colección, en 1912, la narrativa

---

<sup>243</sup> Miguel de Unamuno alude en sus *Memorias* a los escasos ingresos de sus obras. En 1909, llevaba vendidos 1300 ejemplares de la *Vida de D. Quijote y Sancho* con unos ingresos de 1.745 pesetas, 525 libros de *Poesías* que le habían proporcionado 211 pesetas, 456 de *Mi país* con un producto de 120 pesetas y *Recuerdos de mi niñez y mocedad*, que habían vendido hasta esa fecha 411 ejemplares por 270 pesetas. En conjunto sitúa los ingresos de diez libros durante doce años en 4000 pesetas. El propio autor justifica la situación porque considera que el público que lee sus obras es muy escaso, lo cifra en propias palabras en unas mil personas. Vid., Miguel de Unamuno, *Recuerdos e intimidades*, Madrid, Tebas, 1975, pp. 315-317.

<sup>244</sup> César González Ruano, *Mi medio siglo se confiesa a medias*, Madrid, Tebas, 1979, p. 62.

española guarda una relación con la extranjera de cuatro a tres, cuatrocientos sesenta y cuatro de creadores españoles frente a trescientos dieciséis extranjeras<sup>245</sup>.

Estos datos demuestran que algo estaba cambiando en los gustos del público, cada vez más interesado por la obras de autores “nacionales”. Las colecciones literarias tuvieron otro efecto beneficioso para la literatura en España: crear hábitos y afición lectora, al mismo tiempo que popularizar los nombres de los autores, todo ello repercute en un incremento de la producción literaria en España, pues la demanda provoca un aumento de las tiradas lo que conlleva el abaratamiento de los precios.

En todo este cambio editorial hay otro aspecto interesante, la relación que se establece entre el texto literario y la imagen. Como hemos demostrado anteriormente, la ilustración es una constante a lo largo de la historia literaria, pero en estas colecciones y probablemente por la repercusión que el mundo de la imagen empezaba a tener entre el público general, asistimos a un verdadero desarrollo del dibujo ilustrado. Aunque algunas colecciones de éxito, como *La Novela Corta*<sup>246</sup>, salieron a la venta durante un largo periodo sin apenas ilustraciones, la mayoría de las obras publicadas tienen siempre dibujos alusivos al texto, o al menos portadas llamativas. Esta circunstancia da lugar a una pléyade de dibujantes y caricaturistas que no sólo se dan a conocer en estas colecciones, sino que tienen oportunidad de trabajar en las revistas de todo tipo y en otro gran campo editorial del momento las revistas humorísticas.

Para concluir, a modo de síntesis establecemos algunas de las consecuencias que se derivaron de las colecciones de novela corta. Consecuencias que fueron

---

<sup>245</sup> Vid., Brigitte Magnien et al., *Ideología y texto en el Cuento Semanal (1907-1912)*, cit., 1986, p. 50. Vid., además, Luis Fernández Cifuentes, *Teoría y mercado de la novela en España*, Madrid, Gredos, 1982, p. 130.

<sup>246</sup> *La Novela Corta*, pese a su éxito editorial, salió a la venta sin ilustraciones y solamente con una foto del autor en la portada. Esta presentación se mantuvo durante el periodo que transcurre entre nº 1, (7 enero de 1916) y el nº 367, (22 diciembre de 1922).

expuestas por Sánchez Álvarez-Insúa<sup>247</sup>, quien constata el hecho de que a las transformaciones editoriales se une una profunda transformación de las clases literarias del primer tercio del siglo XX:

- Desarrollo del género narrativo: recuperación de la novela corta y el cuento y como consecuencia aparición de novelas largas.
- Incorporación a la literatura de gran número de nuevos autores procedentes del periodismo o las tertulias.
- Incorporación de amplios sectores del público a la lectura.
- Conversión de la literatura en una fórmula popular de ocio.
- Desarrollo de una literatura basada en una nueva moral sexual.
- Dignificación de la profesión de escritor.
- Identificación del lector con la literatura. El público exige obras de autores españoles.
- Conjunción textual-icónica. La literatura y el dibujo se mezclan. Aparición de una enorme cantidad de ilustradores, dibujantes y caricaturistas.
- Desarrollo de gran número de colecciones de géneros distintos del narrativo: teatro, poesía y argumento cinematográficos novelados.
- Desarrollo de revistas cómico-erótico literarias, con importante trascendencia social y piezas literarias de gran interés.

Las circunstancias de la aparición y desaparición de las revistas tienen la misma explicación que su fulgurante éxito: surgen y terminan a demanda del público lector. La competencia que se va estableciendo ente las sucesivas colecciones, lleva aparejado el

---

<sup>247</sup> A. Sánchez Álvarez-Insúa, "Colecciones literarias", en *Historia de la edición en España 1836-1936*, cit., pp. 385-386.

trasvase de unas a otras de los autores de mayor aceptación, que se mueven en función de las condiciones económicas que se les oferte. El modelo planteado por *El Cuento Semanal*, *Los Contemporáneos* o *El Libro Popular* desapareció por la fuerte entrada en el mercado del formato de *La novela de Bolsillo* y sobre todo de *La Novela Corta* y sus precios altamente competitivos. *La Novela Semanal*, se vio arruinada por la política de exclusivas a los autores planteada por Artemio Precioso y su nueva colección de *La Novela de Hoy*<sup>248</sup>. Finalmente la última colección *La Novela Mundial* también sucumbirá ante idénticas razones de competitividad.

El declive de las colecciones se viene cifrando a partir de la desaparición de *La novela de Hoy*, 1932, en realidad se trata de un modelo de edición que empieza a fracasar por la convulsa situación política que se plantea en España. Si en los seis primeros años de la década de los treinta, se publican algunas colecciones como *La Novela Gráfica*, *La Novela Ideal* o *Los Trece*, el estallido de la Guerra cortará todas estas ediciones. En los últimos años de la Guerra comienza a publicarse en San Sebastián *Nuestra Novela* y *Los Novelistas* (1938) y en 1939 aparece *La Novela del Sábado*. Con posterioridad a la contienda hubo diversos intentos de revitalizar el género a base de obras de autores consolidados en proyectos como *Los Novelistas de Hoy* (1950), *La Novela del sábado* (1953) y *La Novela Popular* (1965-1969).

La realidad es que el modelo estaba agotado prácticamente desde la desaparición de *La novela de Hoy* en 1932 y ninguna iniciativa empresarial posterior logró cifras significativas de ventas, que permitiesen el mantenimiento del sector.

---

<sup>248</sup> “Un cuadro de escritores que A. Precioso trata de mantener por medio de contratos en exclusiva, algo entonces no habitual, pagando, como mínimo, la cantidad de mil pesetas por el original de una novela corta. Cifra exorbitante si la comparamos con las doscientas cincuenta o, todo lo más, quinientas pesetas que otras revistas abonaban” (Cfr., M. Martínez Arnaudo, *Artemio Precioso y la novela corta* Servicio de Pulicaciones Diputación de Albacete, Albacete, 1997, pp. 53-54).

#### **4.4. LA PRENSA LITERARIA**

El término “Prensa Literaria” ha sido defendido por César Antonio de Molina, quien la incluye dentro de la prensa cultural, y se refiere a ella como “Aquella que se ocupa específicamente del desarrollo, divulgación crítica y creación de esta parcela del conocimiento humano”<sup>249</sup>.

Desde esta concepción, el propio Molina, establece una clasificación de la Prensa Literaria:

- Periódico de letras
- Revistas: a) Poéticas
  - b) Teatrales
  - c) Almanagues
  - d) Colecciones de novela corta, teatro y poesía
- Suplementos literarios y páginas de libros o culturales de la prensa diaria.

Las colecciones de novela corta quedarían englobadas dentro del apartado dedicado a las revistas, donde coexisten con otras publicaciones también consideradas revistas, pero que tienen otro matiz ideológico y diferentes perspectivas culturales. Según el panorama social de la época, hemos de considerar estas colecciones de novela corta como revistas de enorme difusión, destinadas a un público concreto y mayoritario, que salen al mercado al mismo tiempo que otras de carácter menos popular, que van dirigidas a un sector minoritario y más exclusivo, porque se dedican a aspectos literarios, fundamentalmente a la poesía o la crítica literaria.

---

<sup>249</sup> Cfr., César Antonio Molina, *Medio siglo de Prensa literaria española (1900-1950)*, Madrid, Edymion, 1990, p. 13.

#### 4.4.1. REVISTAS LITERARIAS DE POESÍA Y DE CRÍTICA LITERARIA

La importancia de las revistas literarias<sup>250</sup>, como género que muestra el quehacer de una época, ha sido defendida entre otros por Domingo Paniagua<sup>251</sup>, Fanny Rubio<sup>252</sup> y sobre todo por Guillermo de Torre en su *Elogio de las Revistas*<sup>253</sup>, en donde el autor intenta estudiar los orígenes del 98 y el modernismo mediante una investigación en las revistas más significativas de su tiempo. Insiste de Torre en una defensa de este género al que considera “el perfil más nítido de una época”:

“Estimo que las revistas literarias o de opinión -frente a los diarios conformistas y los magazines afligentes- deben tratar heroicamente de mantenerse en la brecha. Si inclusive el libro llegara a eclipsarse momentáneamente, como ha acontecido en períodos de guerra u opresión, a perder su libertad por la interposición de cuerpos aciagos, la revista aun convirtiéndose en prospecto de bolsillo, aun afrontado la clandestinidad debe seguir en vigilia”<sup>254</sup>.

La evolución de las revistas de poesía del periodo comprendido entre 1900 y 1936 ha sido esquematizada por Juan Manuel Rozas, quien glosa la importancia de estas publicaciones:

---

<sup>250</sup> Para el estudio de esta importante cuestión, vid., entre otras, Manuel Ramos Ortega, *Las revistas literarias en España (entre la “Edad de Plata” y el medio siglo)*, Madrid, Ediciones La Torre, 2001; José Carlos Mainer, “Alrededor de 1927: historia y cultura en torno a un canon”, en *Historia, literatura y sociedad (y una coda española)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, pp. 295-330; J. Desvois, *La prensa en España. 1900-1931*, Madrid, Siglo XXI, 1977; F. J. Romero Salvador, *España 1914-1918*, Barcelona, Crítica, 2002; Andrés Trapiello, *Las armas y las letras (1936-1939)*, Madrid, Planeta, 1994; F. Villarcorta Baños, *Burguesía y cultura 1808-1831*, Madrid, Siglo XXI, 1980.

<sup>251</sup> Vid., Domingo Paniagua, *Revistas culturales contemporáneas (De Germinal a Prometeo)* vol. I, y *Revistas culturales contemporáneas (El Ultraismo en España)*, vol. II, Madrid, Punta Europa, 1964 y 1966.

<sup>252</sup> Fanny Rubio, *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*, Madrid, Turner, 1976.

<sup>253</sup> Vid., G. de Torre, “El Modernismo y el 98 en sus revistas”, en *Del 98 al Barroco*, Madrid, Gredos, 1969, p. 12 y ss. A la hora de establecer la relación de revistas que tuvieron una influencia específica sobre el momento cultural, considera como revistas representativas del periodo las siguientes: *Germinal* (1897), *Vida Nueva* (1898), *Vida Literaria* (1899), *Revista Nueva* (1899), *Juventud* (1901), *Arte joven* (1901), *Electra* (1901), *Helios* (1903), *Alma Española* (1903), *La República de las Letras* (1905). Hasta aquí las fundamentales, las que pudiéramos llamar puramente noventayochistas, a las que luego añade: *Nuevo Mercurio* (1907), dirigida por Gómez Carrillo y *Ateneo* (1906), dirigida por Mariano Miguel de Val. De Torre interrumpe aquí su relación porque considera que, con la revista *Prometeo* (1908), se inicia ya otra época.

<sup>254</sup> Cfr., Guillermo de Torre, “El Modernismo y el 98 en sus revistas”, en *Del 98 al Barroco*, cit., 1969, p. 16.

“Necesitamos una historia de estas publicaciones y si puede ser, su estructuración cronológica, que nos ayudará a entender mejor la evolución intrínseca de la generación. Porque en las revistas, por lo que tienen de periódicas, se ve muy bien como evolucionaron poesía y hombres al compás de los tiempos”<sup>255</sup>.

Rozas clasificaba en siete etapas la historia de las publicaciones literarias de las tres primeras décadas de este siglo:

- 1) La primera tendría un carácter preliminar y abarcaría el periodo entre 1910 y 1919. Englobaba cabeceras como: *Prometeo, Los Quijotes y Cervantes*
- 2) La segunda, la denominada ultraísta, transcurre entre 1918 y 1922. Se citan publicaciones como: *Reflector, Grecia y Ultra*.
- 3) Desde 1921 a 1925. el panorama se cubriría con las revistas de Juan Ramón Jiménez: *Índice, Sí (Boletín Bello Español) y Ley*.
- 4) La edad de oro de las revistas considerada como la cuarta etapa coincidente con el 27, ocuparía los años 1926-1929. Se destacan publicaciones como: *Mediodía, Litoral, Papel de Alehuyas, Verso y Prosa, Carmen y Gallo*.
- 5) A partir de 1929, la literatura comienza a politizarse. Nombres de este periodo serán: *Poesía, Héroe*, y en Londres la más suntuosa de todas, 1916, *English And Spanish Poetry*. Otras son *Octubre* (1933-34), de Alberti, *Caballo verde para la poesía* (1935-36), dirigida por Neruda, *Literatura* (1934), *Cruz y Raya* o *Los cuatro vientos* (1933).

Los dos últimos períodos abarcan los años de la Guerra Civil y la Postguerra y se denominan como revistas de la guerra civil y el exilio. Durante la Guerra Civil las

---

<sup>255</sup> Cfr., Juan Manuel Rozas, “Las revistas de poesía del 27”, en *El 27 como Generación*, Santander, La isla de los ratones, 1978, p. 121.



publicaciones periódicas de poesía desaparecen, pero no la poesía que se refugia en revistas de cultura como *Hora de España* o de combate, como *El mono azul*<sup>256</sup>.

Partiendo de esta clasificación, César Antonio de Molina realiza un estudio de la situación de la prensa literaria en nuestro país, en el que respetando los criterios de Rozas analiza estas revistas, al tiempo que cita otras cabeceras, y añade algunos criterios para su clasificación<sup>257</sup>.

La nómina de revistas de la época quedaría configurada así:

#### **Periodo de 1908 a 1920:**

*Prometeo*, dirigida por Javier Gómez de la Serna, aparecía en 1908 como “Revista social y literaria” y vivió hasta el número 38, en el año 1912. Su apariencia era semejante a la de un libro con abundante número de páginas. *Prometeo* nace en el ambiente de las publicaciones literarias modernistas (*Helios*, *El Nuevo Mercurio*, *Renacimiento*, etc.) y fue una precursora con varios años de adelanto de las vanguardistas, gracias a la labor individual y personal de Ramón Gómez de la Serna, hijo del director, que se hizo cargo de ella a partir del número 11 (año II, 1909). Ofrece escasas muestras de la literatura de creación y tampoco hay demasiados estudios críticos de autores y obras.

*Los Quijotes* se publicó de 1915 a 1918. Su periodicidad era quincenal, de formato algo mayor que el de un libro, estaba dirigida por Emilio G. Linera, impresor de oficio y ardoroso cervantista. Aparecieron ochenta y ocho números y posteriormente su formato sufrió diversas modificaciones. Esta revista repartía su espacio entre divagaciones cervantistas, hasta llegó a incluir *El Quijote* por entregas, y en dilucidar

---

<sup>256</sup> Vid., J. Manuel Rozas, “Las revistas de poesía del 27”, en *El 27 como Generación*, cit., pp. 117-126.

<sup>257</sup> Vid., C. Antonio de Molina, *Medio Siglo de Prensa Literaria en España (1900-1950)*, cit., pp. 43-107.

temas relacionados con la primera gran guerra. Alrededor de ella se agruparon parte de los nombres que luego compondrán el *Ultra*.

*Cervantes* empezó en agosto de 1916 como “Revista mensual iberoamericana”, dirigida por Francisco Villaespesa (español), Luis G. Urbina (mexicano) y José Ingenieros (argentino). Durante su primera etapa, es una revista de orientación modernista, aunque plural, generacional y estéticamente. En la segunda fase es de transición hacia el ultraísmo sin perder su huella inicial<sup>258</sup>. Y la tercera, es la de la conversión vanguardista, pero manteniendo su aire abierto. En cada uno de estos cuatro períodos la presencia de la literatura hispanoamericana fue decisiva, en los nombres de: José María Vargas Vila, Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Alfonso Reyes, etc.

*Grecia* fue la primera publicación que recibió el aire nuevo. No nació vanguardista, sino modernista, pero lentamente fue tomando esta opción. Su número 1 lleva la fecha de 12 de octubre de 1918. La dirigía en Sevilla Isaac del Vando Villar. La periodicidad era quincenal hasta el número 14, cuando se transforma en decenal. La primera manifestación o la primera vez que se cita la palabra “Ultra” es en el número 5 (diciembre de 1918), bajo el rótulo de *Poemas de Ultra*, obra de Cansinos. A partir del número 7 es cuando la vanguardia<sup>259</sup>, a través de diversas traducciones, entra contundente en ella: en traducción del propio Rafael Cansinos-Asséns se publica el

---

<sup>258</sup> Para este tema, vid., Gloria Videla, *El ultraísmo*, Madrid, Gredos, 1971; José Luis Bernal, *El ultraísmo: ¿historia de un fracaso?*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1988; Francisco Fuentes Florido, *Poesías y poética del Ultraísmo*, Barcelona, Mitre, 1989; Francisco Fuentes Florido, *Poesías y poética del ultraísmo*, Barcelona, Mitre, 1989.

<sup>259</sup> Vid., Juan Manuel Bonet, *Diccionario de las vanguardias en España, 1907-1936*, Madrid, Alianza, 1995; Harald Wentzlaff-Eggebert/Doris Wansch, *Las vanguardias literarias en España*, Vervuet-Iberoamericana, 1999.

poema de Vicente Huidobro *Vates*, dedicado a Apollinaire, firmado en París en 1917 y arrancado del libro *Horizon Carré*<sup>260</sup>.

*Reflector* nace en diciembre de 1920 bajo la denominación de “Revista internacional de artes, literatura y crítica”<sup>261</sup>. De tamaño mayor al folio, estaba dirigida por José Ciria y Escalante. Solamente llegó a editarse un número, desapareció tan fugazmente como su joven director muerto a tempranísima edad.

A partir del mes de enero de 1921 estaba en la calle otra nueva publicación titulada esta vez *Ultra*, que duraría hasta febrero de 1922 en que se publica el número 24. Como las revistas dadaístas, especificaba no tener director, sino un comité directivo anónimo. De gran formato, se ocupa fundamentalmente de la creación poética y en menor medida de la crítica literaria y artística<sup>262</sup>.

*Cosmópolis* surgió en enero de 1919 y duró hasta septiembre de 1922. Su último número fue el 45. Era una revista de tamaño libro y periodicidad mensual. Inicialmente dirigida por E. Gómez Carrillo, a partir de enero de 1922 se producen unos cambios y la dirección pasa a Alfonso Hernández Catá. Fue una publicación de carácter ampliamente cultural, en donde lo literario participó de manera destacada.

*Tableros*, cuyo primer número sale el 15 de noviembre de 1921, y que cuenta con cuatro números, se presenta como “Revista internacional de arte, literatura y crítica”. Su director era Isaac del Vando Villar. Es una revista reposada donde no hay

---

<sup>260</sup> En este afán de difusión del ultraísmo, se celebran varios actos públicos para su presentación dentro de la sociedad literaria. Al festejar el primer aniversario de *Grecia*, Isaac del Vando Villar firmaba su artículo *El triunfo del ultraísmo*, en el que reivindica para esta publicación la primacía y guía de este movimiento.

<sup>261</sup> Fundada por Guillermo de Torre en diciembre de 1920.

<sup>262</sup> Todas las páginas de *Ultra* está cubiertas de entrefiletos en donde se escribían cuñas muy curiosas y, a veces, agresivas a través de las que se detecta cierta unidad y coordinación en la Revista: “El ultraísmo es el verso que se recita sin mover la lengua. La canción que se canta a un niño sin despertarlo”. “El ultraísmo es la capital de España. Muchos poetas se han dormido en su Puerta del Sol”.

manifiestos, ni proclamas; se da por sobrentendida la estabilidad del movimiento vanguardista y solamente se dedica a insertar en sus páginas trabajos que lo confirmen.

*Horizonte*, de amplio formato, subtitulada “Revista de arte, literatura y crítica”, publica 5 números entre 1922 y 1923, con colaboraciones de Federico García Lorca, Antonio Machado, Eugenio Montes, Ramón Gómez de la Serna, Antonio Espina, Gerardo Diego y otros. Se dedica íntegramente a creación poética, conjugando los rescoldos vanguardistas al lado ya de otros poetas y prosistas que más tarde formarán el núcleo central del 27.

*Vértices*, dirigida por José Ojeda, publica 3 números entre el 15 de octubre de 1923, y el 3, el 1 de diciembre de 1923. De gran formato, es una revista de creación poética donde se encuentran las firmas casi reiteradas de Rafael Cansinos Assens, Ramón Gómez de la Serna, Gerardo Diego, Eliodoro Puche<sup>263</sup>, Guillermo de Torre, Hernández Catá.

*Tobogán* aparecía en agosto de 1924 dirigida por Manuel de la Peña, con un formato menor, tamaño folio, y con unas intenciones de periodicidad mensual. Puede ser considerada como el colofón de las revistas vanguardistas<sup>264</sup>.

Otras publicaciones interesantes de este periodo aunque más políticas y generales que literaria son *Hermes* (1917-1922)<sup>265</sup> y *España* (1915-1924)<sup>266</sup>.

---

<sup>263</sup> Para el conocimiento de este poeta lorquino, vid., entre otros, los siguientes textos: Francisco Javier Díez de Revenga, *Eliodoro Puche. Historia y crítica de un poeta*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1980; Eliodoro Puche (Juan Guirao/José Luis Molina, eds.), *Antología General*, Murcia, Editora Regional, 1983; José Luis Molina, *Eliodoro Puche, entre la bohemia y el sentido humano de la vida*, Lorca, Ayuntamiento de Lorca, 1986; Juan Manuel de Prada, *Desgarrados y excéntricos*, Barcelona, Seix-Barral, 2001; Eliodoro Puche (José Luis Molina, ed.), *Una voz ronca y profunda (Antología breve)*, Lorca, Ayuntamiento de Lorca-Asociación de Amigos de la Cultura, Lorca, 2006.

<sup>264</sup> Mientras Rozas considera vanguardistas las revistas *Grecia*, *Reflector* y *Ultra*, Molina amplia esta relación a las revistas *Tableros*, *Ultra de Oviedo*, *Tobogán* y *Vértices*, Vid., César Antonio de Molina, *Medio siglo de prensa literaria española (1900-1950)*, cit., pp. 51-58

<sup>265</sup> Fundada por Jesús de Sarriá. Vid., Joseba Agirreazkuenaga, *Hermes. Revista del País Vasco. Bilbao 1917-1922*, Bilbao, Ayuntamiento de Bilbao. Vid., además, Juan Domingo Vera Méndez, *Nuevos*

**Periodo de 1920 a 1936:**

**a) Revistas puente entre las vanguardias y el 27**

En Sevilla, el 10 de febrero de 1920, se publica el número 1 de *Gran Guiñol*, en cuya portada se especifica su dedicación a la literatura, el teatro y las artes. Pese a que en “Salutación liminar”, Manuel Calvo Ochoa, director de esta revista quincenal, manifiesta la postura independiente de la misma, después incluyó en sus páginas a muchos militantes ultraístas.

*Plural* (enero de 1925), incluía trabajos en prosa y verso, ensayismo y crítica literaria. En su número uno se autocalificaba como “punto de convergencia de escritores que, teniendo su origen común en la vanguardia, posteriormente se habían ramificado en surcos individuales”. Apenas pudo desarrollar algunos de sus presupuestos iniciales porque desapareció con el número dos.

La revista *Parábola* de Burgos, dirigida por Eduardo de Ontañón, tuvo dos etapas: la primera en 1923, de sólo dos números y otra segunda en 1927-28, con seis números, o como ella misma denomina “cuadernos”. La primera etapa es la que pudiera calificarse como más vanguardista, mientras que esta última mantiene un mismo espíritu dubitativo aunque, hay una mayor penetración de colaboradores del 27. Publicó originales en prosa y verso y también ocupa lugar destacado el ensayismo y la crítica.

*Papel de Aleluyas* tuvo su origen en una disputa de Fernando Villalón con los del grupo mediodía, ante la negativa de estos a publicar su primer libro *Andalucía la baja*. Junto con Adriano del Valle y Rogelio Buendía, fundó estas “Hojillas del

---

*asedios al enclave cultural y literario del novecentismo español*, Congreso de la Asociación Canadiense de Hispanistas, 2004.

<sup>266</sup> Fundada por José Ortega y Gasset y dirigida por él mismo hasta 1916, en cuyo interior se agruparían los intelectuales de la llamada “generación de 1914”.

calendario de la nueva estética”. Aunque esta revista onubense, quizá más que las otras, tenderá a incorporarse al naciente grupo del 27, todavía estaba inserta en la dinámica post-vanguardista.

En la tinerfeña *La Rosa de los vientos* se dio cabida a la prosa y el verso, junto a la crítica y el ensayismo<sup>267</sup>. Algunos de sus más destacados colaboradores fueron: Ramón, Valbuena Prat, José Jurado Morales, y más relacionados con el entorno insular Fernando González, Saulo Torón, Eduardo Westerdahl, Félix Delgado, Pedro Perdomo, etc. Fue una revista eminentemente proteccionista pues, además de haber muy pocos colaboradores españoles, tampoco demostró demasiado interés por la literatura extranjera, con lo que constituye el inmejorable campo de experimentación de varios y grandes escritores isleños.

#### **b) Revistas extraterritoriales**

Las denominadas por C. Molina “extraterritoriales”, son revistas literarias españolas, publicadas fuera de nuestras fronteras:

*Prisma* (1922), revista internacional de poesía que dirigía en París Rafael Lozano, impresa en Barcelona por la editorial Cervantes y dedicada únicamente a la creación poética. Era una revista únicamente dedicada a la creación poética, con breves trabajos críticos de presentación de poetas nuevos o de otras nacionalidades. Incorpora a sus páginas a parte de la plana mayor del simbolismo francés.

---

<sup>267</sup> Sólo se publicaron 5 números que salieron en abril, mayo, junio, diciembre de 1927 y enero de 1928. Vid., *La Rosa de los Vientos: (1927-1928)*, estudio preliminar de Sebastián de la Nuez, Las Palmas de Gran Canaria: Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas, Plan Cultural, 1977. Reprod. facs. de la ed. de: Santa Cruz de Tenerife: *La Rosa de los Vientos*, 1927-1928. *La Rosa de los Vientos: (Edición facsimilar)* / [edición de Alejandro Krawietz y Carlos Brito Díaz] Santa Cruz de Tenerife, CajaCanarias, 2003.

En julio de 1926, sale a la calle el primer número de *Favorables París Poema*. La revista se abría con un trabajo de Juan Larrea denominado “Presupuesto vital”, que era todo un manifiesto en donde se debatía un dilema entre la inteligencia y la sensibilidad. *Favorables París Poema*, de la aparecen dos números, fue el magnífico desahogo de un pequeño grupo de amigos. No existe en ella una clara tendencia programática<sup>268</sup>.

c) *Revistas catalanas y gallegas de vanguardia*

Estas revistas surgidas en las comunidades de Cataluña y Galicia se pueden clasificar dentro de las vanguardistas, pero surgen con cierto retraso con respecto a sus homólogas en el resto del territorio nacional.

Cuatro fueron los números de la revista *391*, publicada en Barcelona en 1916 por Picabia<sup>269</sup>, quien especificaba su número de tirada en quinientos ejemplares y que se publicaba a sí mismo, además de ilustrar también la revista. Otros textos estaban firmados por Max Goth, Max Jacob, G. Ribemont-Dessaignes, etc.

En septiembre de 1917, se publica la segunda serie de *Troços* que fue la expresión de la vanguardia catalana en su estado más primigenio. A estas dos seguirán las dirigidas por Salvat Papasseit: *Un enemic del Poble* (1917), *Arc Voltaic* (1918) y *Proa* (1921). Evidentemente, todas ellas estaban íntegramente redactadas en catalán.

En 1926, aparece en Sitges, dirigida por Joseph Carbonell y J. V. Foix, *L'Amic de les Arts*, que se mantiene hasta 1929 y en ella colaboran Salvador Dalí, Sebastián Gasch y Montonyá. En el mes de febrero de 1929, en Vilafranca del Penedés, se publicaba el número 1 de *Hélix*, último eslabón de la vanguardia.

---

<sup>268</sup> La fundan César Vallejo y Juan Larrea y sale en París en junio de 1926.

<sup>269</sup> Apareció primero en Barcelona y después en Nueva York. Fundada por Francis Picabia como homenaje a Alfred Stieglitz, tiene carácter dadaísta.

*La Centuria*, inicia en 1917 la abundante prensa literaria gallega de este siglo aunque solo dura siete números. Su director fue Vicente Risco, y entre sus colaboradores están algunos de los que luego, tres años más tarde, fundaron la también orensana revista *Nos*.

*Nos* y *Ronsel* son dos puntos opuestos y complementarios de entender la cultura, la primera más enciclopédica y unida al interés de recuperar la entidad cultural nacional y la segunda inclinada hacia la vanguardia. *El Boletín de Casa América-Galicia*, surge a finales del año 1920, patrocinada por la *Asociación Regional Hispanoamericana*. *El Boletín* servía directamente a los fines de la Asociación sin tener un contenido puramente literario o artístico, pero sufre un cambio de rumbo a partir de 1922, cuando empiezan a publicarse algunos artículos literarios. También se le cambiaría varias veces el nombre para utilizar a partir del número 33, (octubre de 1923), *Alfar*, revista que mantendría su proyección en Hispanoamérica después de la guerra civil<sup>270</sup>.

#### **d) Revistas de Juan Ramón Jiménez**

En una primera parte de esta década (1921-1925) se localizan revistas que tiene ya ecos del 27, creadas y dirigidas por el propio Juan Ramón Jiménez: *Índice*, *Sí* “*Boletín Bello Español*” y *Ley*<sup>271</sup>.

*Índice* (1921-1922) tenía como secretario a Juan Guerrero Ruiz, sin que en ella figurase el nombre del director. Se imprimía en los talleres de Gabriel García Maroto. Se declaraba como publicación ajena a cualquier grupo, intergeneracional y abierta a

---

<sup>270</sup> Vid., César Antonio Molina, *La revista Alfar y la prensa literaria de su época (1920-1930)*, La Coruña, NOS, 1984.

<sup>271</sup> Rozas citaba otras revistas de los jóvenes de ese momento, tales como: *Ambos* (1923), precursora de *Litoral*, dirigida en Málaga por Hinojosa, Altolaguirre y J. M<sup>a</sup> Souvirón; *Parábola de Burgos*, dirigida por Eduardo de Ontañón desde 1923 a 1928; finalmente *Horizonte* (1922-23), a cargo, en Madrid, de Pedro Garfias y Rivas Panedas. Quizá, la más radicalizada de todas fue *En España ya está todo preparado para que se enamoren los sacerdotes* (1931), dirigida por Manuel Díaz Cabeja y José Herrera Petere (José Emilio Herrera Aguilera, 1909-1977), de carácter satírico y anticlerical. Número único.



todas las tendencias y de carácter hispanoamericano. Sólo llegó a sacar cuatro números, por los que pasaron las plumas de Ramón, Antonio Espina, Pedro Salinas, Alfonso Reyes, Corpus Barga, José Moreno Villa, Bergamín, Guillén, Adolfo Salazar, García Lorca, Díez Canedo, Azorín, Ortega, Ramón Pérez de Ayala entre otros, junto con alguna que otra traducción: J. J. Jacobsen, V. Cardarelli, H. von Hofmannsthal. Entre los autores clásicos españoles incluidos se encuentra Góngora. Incluye unos suplementos con dibujos a color y editó una colección de libros.

*Sí* (1925) se subtitula “Boletín Bello Español del andaluz universal”. Los poemas de Dámaso Alonso, Pedro Salinas y Rafael Alberti eran acompañados por las ilustraciones de Benjamín Palencia y Francisco Bores.

*Ley* (1927), fue la última aventura, aunque los denominados “cuadernos” se publicaron desde 1925 hasta 1935; *Unidad* (1925), *Obra en marcha, diario poético* (1928), *Sucesión* (1932), etc.

e) *La Edad de Oro de las revistas del 27*

En el periodo comprendido entre 1926 y 1929, se desarrolla lo que Rozas denomina como “La Edad de Oro de las revistas del 27”, y que coincide con el periodo de formación de la generación<sup>272</sup>.

De *Litoral* aparecieron nueve números, de noviembre de 1926 a junio de 1929. Estaba dirigida por Prados, Hinojosa y Altolaguirre. Se imprime en la imprenta Sur de Málaga y está dedicada únicamente a la creación poética sin incluir críticas ni ningún otro tipo de noticias culturales. En ella, García Lorca anticipaba parte de su *Romancero*

---

<sup>272</sup> J. M. Rozas, en *El 27 como generación*, cit., pp. 123-124, enumeraba como publicaciones más importantes de este grupo a *Mediodía*, *Litoral*, *Papel de Aleluyas*, *Verso y Prosa*, *Carmen*, *Lola* y *Gallo*.

*gitano*, y Alberti, Guillén, Cernuda y Aleixandre hacían lo mismo con poemas pertenecientes a *La amante*, *Cántico*, *Perfil del aire* y *Ámbito*.

Dirigida por Eduardo Lloset y Marañón, en el mes de junio de 1926, se publica en Sevilla *Mediodía*, revista que tuvo diferentes etapas en el periodo entre 1926 y 1939, publicando un total de 19 números.

La revista *Carmen*, fue dirigida por Gerardo Diego desde Gijón, pero impresa en Santander y alcanzó los siete números. Su nombre provenía del de la mujer del editor Rafael Calleja a quien Gerardo Diego recurrió para solicitar el derecho a utilizar la misma forma tipográfica de un *Quijote* de su editorial. En ella colaboraron Luis Cernuda, Alberti, Guillén, Larrea, el propio Diego, Salinas, Lorca, Aleixandre, Altolaguirre, Fernando Villalón etc., es decir el núcleo central del 27 y en sus páginas se homenajea a Góngora y a Fray Luis de León. *Lola* “amiga y suplemento de Carmen”, se editaba en Sigüenza. Si *Carmen* publicaba únicamente creación, *Lola* era más variada y se dedica sobre todo al comentario de la sociedad literaria del momento.

En el mes de febrero de 1928, Lorca crea, en su ciudad natal, la revista *Gallo*. Está dirigida por su hermano Francisco y apoyada por un grupo de amigos tales como Manuel López Bañas, Joaquín Amigo, Francisco Ayala, Fernández Casado, Menoyo, Enrique Gómez Arboleda, etc. El primer número se abre con una prosa didáctica de Federico titulada *Historia de este gallo*, en el que se critica el “sopor mágico” en el que estaba imbuida la ciudad, la abulia intelectual y artística. En su primer número colaboraban Jorge Guillén, F. Almagro, Bergamín, Salvador Dalí. Su segundo y último número aparece en el mes de abril de ese mismo año. Un trabajo de Antonio Machado en el que repasaba la situación del teatro español del momento, abre el primer número de *Manantial*, revista mensual publicada en Segovia, en abril de 1928 y dirigida por

José María Otero y Marceliano Álvarez Cerón. Constaba habitualmente de doce páginas, con una hoja central suplementaria, “Antena”, dedicada a noticias y comentarios y de ella aparecieron solamente siete números, el último en 1929.

*Meseta* es la primera de una trilogía de revistas literarias que vieron la luz en Valladolid. *DDOOSS* y *A la Nueva Ventura* fueron las otras dos cabeceras, la primera aparece en la década de los años veinte y las otras dos en la década siguiente.

*Verso y Prosa* se titulaba “Boletín de la joven literatura”. Surgida a partir del *Suplemento literario* de *La Verdad* donde se publican creación poética, artículos y prosa<sup>273</sup>. El impulsor de todo ello fue Juan Guerrero Ruiz. En 1926 al incorporarse como catedrático en la Universidad de Murcia, Jorge Guillén, el suplemento literario se engrandece incrementándose desde entonces la participación de poetas de esta generación. Independientes del diario murciano, Guillén y Guerrero publicaron *Verso y Prosa* (1927-28) donde encontramos las firmas de Alberti, Guillén, Prados, Moreno Villa, Cernuda, Aleixandre, Bergamín, Gerardo Diego, J. M<sup>a</sup> Cossío, Dámaso Alonso, Lorca, Altolaguirre, Salinas, Chabás, Max Aub, Fernández Almagro, Guillermo de Torre. En la publicación el maridaje entre las letras y la plástica es muy leve. Se incluyen reproducciones fotográficas de cuadros y también hay dibujos de Dalí, Gregorio Prieto, Ramón Gaya, Vázquez Díaz. *Verso y Prosa* también dedicó un homenaje a Góngora (junio de 1927).

---

<sup>273</sup> Para el conocimiento de esta revista, resulta fundamentales los trabajos de F. J. Diez de Revenga, *Revistas murcianas relacionadas con la generación del 27*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 2<sup>a</sup> edición, 1979; “La revista *Verso y Prosa*”, Murcia (1927-28) en *Murgetana*, 35, pp. 31-60. En el primero de ellos deslinda la evolución del *Suplemento literario* y la revista *Verso y Prosa* en cinco etapas: a lo largo de 1923 y hasta 1928: 1º) Página literaria de *La Verdad* de 1923; 2º) *Suplemento literario* de *La Verdad* (noviembre y diciembre de 1923); 3º) *Suplemento* numerado (51 números), desde enero de 1924 a febrero de 1925; 4º) *Suplemento*, tamaño reducido (núms. 52 a 59), desde mayo a octubre de 1926; 5º) *Verso y Prosa*, independiente del periódico, de enero de 1927 a octubre de 1928, 12 números.

Desde junio de 1932 a julio de 1936 surge otra página literaria publicada por *La Verdad* bajo la denominación de *Letras y Artes*. En julio de 1930 se publica la revista *Sudeste*, cuyo primer número estaba dedicado a Gabriel Miró.

Juan Manuel Rozas fija la fecha de 1929 como la de la politización de la generación del 27, afirmando que esta politización llegó antes a la novela que a la poesía; después con más rapidez a todos los géneros, produciendo un corte evidente en todas las revistas.

“Pero la novedad de este momento es cómo surgen revistas politizadas por completo como *Octubre* (1933-34) de Alberti. O como la poesía cambia de signo en otras queriendo ser impura, *Caballo verde para la poesía*, dirigida por Neruda entre 1935-36. Ahora a los hombres del 27 se unen más hombres más jóvenes como Serrano Plaja, Rosales o Vivanco, y crean revistas plagadas de colaboraciones de los poetas del 27 como *Literatura* (1934)”<sup>274</sup>.

### **Revistas culturales**

Tras la ya mencionada *España* surgida en la década anterior (1915-1924), se inicia la publicación de *La Pluma* (1920-1923), dirigida por Manuel Azaña, pero las dos publicaciones más interesantes serán *La Gaceta Literaria* (1927-32) y *La Revista de Occidente* (1923-36), además de otras revistas de menor entidad como *Filosofía y Letras* (1916-1920) y *El Estudiante* (1925).

*La Gaceta Literaria* de Ernesto Jiménez Caballero fue una de las publicaciones culturales más importantes de la década de los años veinte y constituye un pozo sin fondo sobre el entorno cultural de su época<sup>275</sup>. *La Revista de Occidente* dirigida por Ortega publicó creación al mismo tiempo que desarrolló una importante labor de

---

<sup>274</sup> J. M. Rozas, “Las revistas del 27”, en *El 27 como generación*, cit., p.125

<sup>275</sup> Entre la abundante bibliografía acerca de esta revista esencial para la vida cultural española de la época destacamos: Carmen Bassolas, *La ideología de los escritores. Literatura y política en La Gaceta Literaria (1927-1932)*, Barcelona, Fontamara, 1975; Antonio Blanch, *La poesía pura española. Conexiones sobre la cultura francesa*, Madrid, Gredos, 1976, pp. 61-63; Lucy Tandy y María Sferazza, *Jiménez Caballero y La Gaceta Literaria*, Madrid, Turner, 1977.

crítica literaria a literaria de la mano de críticos como Fernando Vela, Antonio de Marichalar o Guillermo de Torre entre otros<sup>276</sup>.

#### **4.4.2. REVISTAS LITERARIAS DEDICADAS A LA NOVELA CORTA**

Hemos señalado que la aparición del *El Cuento Semanal*, considerada tradicionalmente como el arranque de las colecciones literarias, no es el origen real del estas publicaciones, que ya tenían algunos antecedentes tanto de modelo editorial, como en la idea de publicaciones seriadas.

La gran originalidad de Zamacois y lo que le proporcionó el éxito, pese a las reticencias iniciales de sus socios capitalistas, fue abrir sus puertas a autores noveles o casi noveles, dando lugar a la génesis y desarrollo de una nómina de escritores de una dimensión inusitada. La mezcla generacional de Zamacois, Jacinto Octavio Picón y Emilia Pardo Bazán con debutantes como Gabriel Miró, Pérez de Ayala o Hernández Catá y sólidos valores como Felipe Trigo, aderezada con una más que agradable presentación, utilizando el poder sugeridor de la imagen y a un precio asequible al lector medio, resultó una excelente fórmula editorial.

La cantidad de obras publicadas fue enorme y su catalogación resulta dificultosa, tanto por el número como por la imposibilidad de encontrar algunos ejemplares. Los dos catalogaciones más completadas y mejor sistematizadas a las que hemos tenido acceso son la realizada por Álvarez Sánchez-Insúa<sup>277</sup> y la llevada a cabo por el profesor Martínez Arnaldos.

---

<sup>276</sup> Vid., Evelyne López Campillo, *La Revista de Occidente y la formación de minorías, (1923-1936)*, Madrid, Taurus, 1972. Este libro recoge gran cantidad de trabajos publicados sobre esta revista.

<sup>277</sup> Alberto Sánchez Álvarez-Insúa, *Bibliografía e historia de las colecciones literarias en España (1907-1957)*, Madrid, Asociación de Libreros de Viejo, 1996.

Según señala el profesor Martínez Arnaldos, los años de mayor número de revistas a la venta fueron los de 1923 y 1925, con un total de treinta y nueve con arreglo a las ochenta y cuatro que recoge su estudio, siguiéndole 1929 y 1930 con veinticinco y 1917 y 1918 con veintitrés<sup>278</sup>. Otra dificultad añadida es que algunas de estas colecciones de novela simultanean la publicación de novelas y obras teatrales, circunstancia que se produce con frecuencia en *El Cuento Semanal*, *Los Contemporáneos* y la primera época de *La Novela Corta*.

Teniendo en cuenta los obstáculos marcados por estos condicionantes, hemos establecido una clasificación de las principales revistas literarias distribuyéndolas en los siguientes apartados:

Colecciones de novela corta

Colecciones de teatro

Colecciones de poesía

Colecciones cinematográficas

Colecciones de ideología política

Otras colecciones.

#### **4.4.3. REVISTAS LITERARIAS QUE PUBLICAN COLECCIONES DE NOVELA CORTA**

No resulta sencillo establecer un límite claro en las revistas literarias que publicaron novelas cortas, por cuanto en muchas de ellas se mezclan los números que editan narrativa con otros en que aparecen piezas teatrales, a veces reproducciones de

---

<sup>278</sup> El profesor Martínez Arnaldos cataloga 84 revistas literarias que clasifica según un interesante criterio de denominación: 64 colecciones utilizan el vocablo *novela*, 12 toman el de *cuento* y las 8 restantes otros diversos. Vid., Manuel Martínez Arnaldos, *La novela corta española en el primer tercio del siglo XX. Teoría y práctica*, cit., 1975, pp. 171-190.

las obras representadas en los escenarios, ofrecidas al público con un criterio comercial o simplemente por agotamiento del propio filón de autores. Sin embargo, siempre predomina en ellas la consideración de novela corta. Por ello en este apartado hemos incluido las colecciones que nos han parecido más interesantes distribuidas en dos secciones.

En una primera sección damos noticia de lo que hemos considerado “grandes colecciones”<sup>279</sup>, se trata de revistas literarias que sobrepasaron los cien títulos y a las que por su trascendencia y calado social, hemos dedicado una atención más detenida en el capítulo VI de este trabajo. En una segunda parte estableceremos una relación de las colecciones más significativas, siguiendo un criterio cronológico lo más ajustado posible.

### ***Grandes colecciones de novela corta***

Aparecida el 4 de enero de 1907, *El Cuento Semanal* supone el acercamiento de la lectura a un enorme sector del público. Se trata de una experiencia creada para competir con revistas semanales como *Blanco y Negro* o *Nuevo Mundo*; pretende ofrecer un contenido estrictamente literario, sin crónicas de actualidad ni información gráfica. Lo que está claro es que tras ella, no faltan en España colecciones de novelas cortas de autores españoles y que el fenómeno se multiplica en todas direcciones.

La siguiente colección, *Los Contemporáneos*, surge como una reacción de Zamacois, tras perder el pleito que mantenía con Rita Segret, viuda de su socio Antonio Galiardo y con él sus derechos sobre *El Cuento Semanal*. Se trata de la revista literaria de más larga andadura y mayor número de obras editadas: ochocientas noventa y siete. En su inicio, es idéntica a su predecesora, pero una vez concluida la edición de la

---

<sup>279</sup> Vid., A. Álvarez Sánchez- Insúa, M<sup>a</sup> del Carmen Santamaría Barceló, *La Novela Mundial*, cit, p.21.

misma, tras la publicación de doscientos sesenta y tres números, cambia su título por *Los Contemporáneos y los Maestros*. Posteriormente retomaría el título primitivo pero cambiaría su formato por otro más reducido.

Ambas publicaciones están dirigidas respectivamente por Zamacois (1907 y 1908), Agramante (1909-junio de 1911) y Carrére (junio 1911-enero de 1912); y Zamacois (1909-1911), Mendivil (1911-1913), Elola (1913-1917) y Martínez Olmedilla (1917-1926).

De factura similar a las revistas mencionadas es *El Libro Popular* que, en tres años naturales (1912-1914) de andadura, publicó ciento cuatro números y varios extraordinarios de carácter taurino, dirigido por Gómez Hidalgo y luego por Lezama y su nómina de escritores fue la misma que las dos colecciones anteriores con alguna incorporación interesante como Gómez de la Serna.

La gran revolución vendrá de la mano del proyecto editorial de José Urquía, *La Novela Corta*. Se publica ininterrumpidamente durante más de 9 años, entre el 7 de enero de 1916 y el 13 de junio de 1925. Cuenta con cuatrocientos noventa y nueve números, es por tanto la de más dilatada vida después de *Los Contemporáneos*. Editada en Madrid por Prensa Popular su director fue durante todos los años que duró la colección, su fundador, José Urquía. La renovación con respecto a las revistas anteriores afectó esencialmente al formato y al precio: papel ínfimo, mala impresión, reducción de tamaño a gran 8º (11 x 17 cms.), plegable para guardársela en el bolsillo y a 5 cts., un precio entre la sexta o la cuarta parte de las colecciones anteriores.

*La Novela Semanal* hace su aparición el 15 de junio de 1921 y concluye el 16 de diciembre de 1925, tras haber publicado 233 números. Formato en 8º, con ilustraciones interiores en blanco y negro y portadas en color. Editada en Madrid por Prensa Gráfica,



alcanzó gran difusión y prestigio en su época al publicar solamente novelas cortas debidas a la colaboración de las más conocidas firmas de la época.

*La Novela de Hoy*, surgida en mayo de 1922 de la mano de Artemio Precioso, liquidará las posibilidades de subsistencia de sus coetáneas, pues los autores con garra habían, firmado contratos en exclusiva para Precioso que pagaba la bonita suma de 1.000 a 3.000 pesetas, de las de entonces, por original<sup>280</sup>.

Editada en Madrid, en su inicio por Sucesores de Rivadeneyra, pasó posteriormente a la editorial Atlántida fundada por Artemio Precioso. Ideológicamente fue la más liberal de todas las colecciones y colaboraron en ella prestigiosos y conocidos autores además de bastantes plumas noveles. Formato en 8º menor y con ilustraciones a color en las portadas y en blanco y negro en el interior de los más prestigiosos ilustradores del momento. Acabó de publicarse en 24 de junio de 1932.

Un producto literario surgido en plena dictadura es *La Novela Mundial*, dirigida por José García Mercadal, que nace con pretensiones universalistas pero, al final, sólo consigue editar una obra de autor extranjero, en concreto de Máximo Gorki. Publicará ciento treinta y un números dedicados exclusivamente a la novela corta Duró desde el 18 de marzo de 1926 al 13 de septiembre de 1928. Fue editada en Madrid y dirigida desde su fundación por José García Mercadal. En formato 8º con portadas a todo color e ilustraciones interiores en blanco y negro.

### ***Otras colecciones de novela corta***

La catalogación de estas colecciones resulta terriblemente dificultosa además de por las razones aducidas: cantidad, diversidad de géneros y autores, por otra razón

---

<sup>280</sup> Para un amplio conocimiento de esta colección, vid., M. Martínez Arnaldos, *Artemio Precioso y la novela corta*, cit., 1997, pp. 66-99.

añadida y es que se mezclan colecciones en las que aparecen obras originales, con la publicación de novelas y cuentos ya consagradas. Sainz de Robles, en su obra reiteradamente citada, da noticia de gran número de colecciones. Citaremos aquí, las más importantes:

a) Periodo 1907-1920

En Barcelona desde el 9 de noviembre de 1907 al 8 de marzo de 1908, se publican 9 números de *La Novela Catalana*, ejemplares en formato 8°. En la ciudad condal Diego López Moya edita 16 números de *Los Cuentistas* (31 julio de 1910).

En Madrid, *El Cuento Decenal*, (enero de 1913), dirigido por J. De Lucas Acevedo, publica 16 números, con portada a color e ilustraciones<sup>281</sup>. *El Cuento Popular*, (junio de 1914, Madrid) dirigido por José Esaín, saca al mercado 18 títulos, en gran 8° con ilustraciones.

Antonio de Lezama inauguraría el tamaño de bolsillo con *La Novela de Bolsillo* (1914-1916, Madrid) que no alcanzó los cien títulos y mantuvo las características editoriales finiseculares de *El Cuento Semanal*, en lo que a la alta calidad del papel e ilustraciones se refiere, aunque posteriormente rebajó su presentación. En Madrid a partir de febrero de 1917, se editaron los veinte números de *La Novela Universal*, dirigida por José Pérez Guerrero, que dedica especial atención a autores extranjeros.

A *La Novela Corta*, le salieron numerosos imitadores por todo el territorio nacional. En Valencia, *La Novela con Regalo* (octubre de 1916)<sup>282</sup> y en Barcelona, con

---

<sup>281</sup> El profesor Martínez Arnaldos da cuenta de otra publicación homónima, de tipo regional, *El Cuento Decenal*, aparecida en Cartagena (Murcia), el 1 de octubre de 1916. Su director fundador, D. José Pérez Dussac. En gran 8°, con retrato del autor en la portada. Vid., M. Martínez Arnaldos, *La novela corta española en el primer tercio del siglo XX. Teoría y práctica*, cit., p. 184.

<sup>282</sup> El regalo consistía en unas tapas, previo envío de 26 cupones para encuadernar varios números de la revista. La revista no llegó al año de publicación. Editada en Valencia en Imprenta La Gutemberg. En gran octavo y con caricatura de los autores en la portada.

parecido formato, *La Novela Breve* que publica más de sesenta números de autores extranjeros. Cambiaría después su denominación por *La Novela Maestra*, (hacia 1915), pero sólo añadiría unos pocos números más. También en Barcelona aparecería *Los Noveles* (abril de 1916), dirigida por Martí Lloret con más de cuarenta títulos y en catalán, *La Novela Nova* (mayo de 1917), que llegó a tener doscientos sesenta y cuatro números. En ese mismo año inicia su publicación *La Novela i el Teatre* (en 4º). A las colecciones vernáculas hay que añadir *Lectura Popular (Biblioteca D'Autors Catalans)*, trescientos sesenta y cuatro volúmenes (1913-1918).

En Valencia y en valenciano en el *Semanari Ilustrat*, aparece *El Cuento de Dumeche* dirigido por Tisént M. Carceller, a partir de 1914, editó más de ciento treinta números, mayoritariamente obras de teatro.

#### b) Periodo 1920-1929

En este periodo de nueve años fueron muchas las colecciones que vieron la luz, repartidas esencialmente entre los dos grandes núcleos de población Madrid y Barcelona. Pero también otras ciudades del país publicaron algunas colecciones que en la mayoría de los casos tuvieron corta vida.

*La Novela del Domingo* (Madrid, diciembre de 1922), llegó a los cuarenta y cuatro títulos y estuvo dirigida por Martínez Contreras. *El Libro Popular* (Madrid, marzo de 1922 a mayo de 1923), revista mensual de Renacimiento, llegó a los diez números. *La Novela del Jueves* (Madrid, 1924), cuatro títulos, *La Novela Femenina*, (Barcelona, 1925-26), 26 títulos, *La Novela Gráfica*, (Madrid, 1922) diecisiete títulos. *La Novela de Aventuras* (Barcelona, 1925) dedicada a la publicación de auténticas y conocidas novelas de aventuras. En 8º con grabados.

De este periodo, pero con la concepción de novela de autor-editor, *La Novela González Parra* (Madrid, 1924), sacó diez títulos con obras de dicho autor.

*La Novela Popular* (diciembre de 1925), realizada en Madrid superó los veinte números<sup>283</sup>. Más importante fue *Nuestra Novela*, que duró año y medio (Madrid, enero 1925 a mayo 1926) y editó setenta números.

*La Novela Corta* concluye en junio de 1925, pero el proyecto editorial de Urquía no acabó ahí. Prensa Popular, no estaba dispuesta a dejar el mercado y diversificó sus productos hacia otro tipo de revistas pero también siguió dedicándose a colecciones como *El Folletín* (Madrid, arranca el de 1923), en 8º menor, con portada a todo color con una caricatura del autor e ilustraciones interiores en blanco y negro, que alcanzaría ciento veinte números en su primera época. Esta revista tendría continuación en sus hermanos menores *El Folletín Divertido* (Madrid, 1926) y *El Folletón* (Madrid) que sacaron a la venta cinco números el primero y uno el segundo. Prensa Popular, fue responsable de los más de setenta títulos de *La Novela Chica* (Madrid, abril de 1924).

La gran publicación catalana de este periodo sería *La Novel-la D'Ar* con dos centenares de títulos, nacida en junio de 1923, dirigida por Poal Aregall. *La Novel-la Estrangera* publicó en esa época medio centenar de obras traducidas al catalán, fundamentalmente de autores rusos: Tolstoi, Turgueniev, etc.

En 1926, en Barcelona se editará *La Novela Nueva* dirigida por Laura Brunet y allí aparecerán entre 1926-1929 tres colecciones de idéntico tenor, se trata de lecturas populares tirando a rosas: *La Novela Pequeña* (1926), que publica ciento treinta y seis títulos, *La Novela Bonita*, ciento noventa y seis títulos y *La Novela de Bolsillo* (1929),

---

<sup>283</sup> En Palma de Mallorca habrá otra colección homónima dirigida por la familia Vidal, *La Novela Popular*, que a partir de abril de 1923 publicó diez títulos. La misma editorial se ocuparía de *La Novela Mensual* (diciembre de 1925).

más de 170 títulos. La primera es editada por la Imprenta Layetana y las dos últimas por Garrofé.

La publicación no se circunscribe a las dos capitales citadas así, en Sevilla *La Novela de Día*, dirigida por José Andrés Vázquez, publicará unos doscientos títulos en 8º menor. En la ciudad hispalense aparecerá también en 1923 *La Novela Nacional y Extranjera*, dedicada a la publicación de novelas clásicas nacionales y extranjeras, en 8º.

*La Novela Hispano-Americana* (marzo de 1927), editada en Valencia, tuvo una homónima en Huelva (junio de 1929), de la que se conocen 21 títulos. La edición valenciana continuará su andadura en la República en la Editorial Gerri, con *La Gran Novela* que editó más de cien números. Al estallar la Guerra Civil, la empresa fue colectivizada y se dedicó a colecciones de carácter político.

A partir de enero de 1927 aparecen en Madrid los 10 números de *Cuentos de Sábado*.

Durante los años 1928 y 1929 se inician varias colecciones de interés *Los Novelistas* (Madrid, marzo de 1928), fundada por Uriarte y dirigida por Valdivieso con casi cien números, *La Novela Vivida* (Madrid, mayo de 1928), que puso a la venta sesenta y cinco números que suponían la novelación de episodios históricos truculentos, como el fusilamiento de Mata-Hari o el de Riego. Prensa Moderna editará los jueves, a partir de diciembre de 1928, cuarenta y seis títulos de *El Cuento Azul* dedicados a autores españoles consagrados.

La revista literaria más importante será, sin duda, *Novelas y Cuentos*, que tendría una larguísima andadura desde 1929 en que se inicia en Madrid su primera época hasta la conclusión de la tercera época en 1981.

Los curiosos nombres de algunas de estas colecciones son una muestra de la diversidad de públicos a los que van dirigidas: *La Novela para el Tren*, de Publicaciones Mireya (Madrid); *La Novela Regalada*, que se entregaba gratis a los clientes de Editorial Colón (Madrid, 1923); *La Novela Deportiva* (Barcelona, 1924), para los pioneros del fútbol, *La Novela del Chófer* (Barcelona), *La Novela de la Modistilla* (Barcelona), y la perla de la corona *El Cuento de la Suerte* (Madrid, 1924), que decenalmente incluía la lista completa de la Lotería Nacional.

c) Periodo 1930-1936

Este periodo convulso de la historia de España asiste al desarrollo de algunas colecciones ya iniciadas y al declive general del fenómeno de la novela corta. Aunque se encuentran algunas colecciones de carácter general, predominan las de carácter político, unas que también provienen de la década anterior y otras que surgen ahora como producto del agitado clima social.

Entre las de carácter general citaremos:

*La Novela Albero* (1930), en la que publicaron autores noveles. Editada en Madrid por Miguel Albero, sacó al mercado cincuenta y tres ejemplares en 8º mayor. Esta empresa publicó otra colección literaria y cómica infantil *La Novela del Niño* (1930).

*La Novela Asther* (1930) aparece en Barcelona con carácter mensual. De *La Novela Amarilla* (1930), también en Barcelona se publican trece títulos en gran 8º.

Auspiciada por el Circul de Belles Arts valenciano, se publicaría a partir de mayo de 1930 *Nostra Novel·la*, que editó más de cincuenta números e incluía normas de ortografía valenciana.

#### **4.4.3.1.- COLECCIONES LITERARIAS DE IDEOLOGÍA POLÍTICA.**

Los treinta y seis años iniciales del siglo XX suponen una época convulsa y problemática para España, de la que las colecciones de novela corta, pese a no tener carácter de compromiso o testimonio, se hacen eco, pues se ven en mayor o menor medida salpicadas de obras de intencionalidad política; lo normal es que coexistan en ellas las diferentes ideologías y tendencias en función de la identidad de los autores, pero también surgen algunas colecciones con finalidad propagandística ceñida a una determinada opción, bien del bando monárquico o de “derechas”, caso de las publicaciones de “El Caballero Audaz” en la colección de *Los Trece*<sup>284</sup>, bien en línea de ideología libertaria o de la opción de “izquierdas”<sup>285</sup>. *La Novela Gráfica* aparecida en el segundo semestre de 1922 (Madrid), es una muestra de esta mezcla ideológica; en sus publicaciones coexisten obras de autores de los más enfrentados posicionamientos.

Las series de clara intencionalidad política se inician en 1922 de la mano de *La Novela Roja* (Madrid) que desaparecería en otoño de 1923, tras editar cuarenta y nueve títulos<sup>286</sup>. La editorial libertaria *La Revista Blanca* edita entre 1935 y 1938, *La Novela Ideal* (Barcelona), de la que saldrían al mercado quinientos noventa y dos números<sup>287</sup>. Se trata de una revista dentro de una línea ideológica claramente socialista y

---

<sup>284</sup> Colección que se publica entre el 4 de marzo y el 21 de mayo de 1933. Aparecen trece números. Su fundador y director fue José M<sup>a</sup> Carretero, “El Caballero Audaz”. Debe su nombre al número de sus autores fundacionales entre otros: Belda Carrere, Ferragut, Pujol... Las únicas publicaciones de clara tendencia monárquica y antirrepublicana son las de José M<sup>a</sup> Carretero.

<sup>285</sup> Gonzalo Santonja ha estudiado y catalogado algunas de las series de novela de esta tendencia ideológica a la que él denomina “revolucionaria”. Vid., Gonzalo Santonja, *Las novelas rojas*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1994; Gonzalo Santonja (edit), *La novela proletaria (1932-1933)*, Madrid, Ayuso, 1979; Gonzalo Santonja, *La insurrección literaria: la novela revolucionaria de quiosco (1905-1939)*, Madrid, Sial, 2000.

<sup>286</sup> A partir de junio de 1931, Ceferino Rodríguez dirigiría otra colección homónima, que publicaría siete títulos.

<sup>287</sup> Una catalogación de esta colección ha sido realizada por Marisa Siguan Boehmer: *Literatura popular libertaria: trece años de la Novela Ideal*, Barcelona, Península, 1981.

anarquista<sup>288</sup>. Entre las publicaciones de carácter libertario destaca *La Novela Libre*, surgida en la segunda mitad de 1933 y que tiene como temática central la exaltación del amor puro, libre, desprovisto de convencionalismos sociales. Otras publicaciones de esta línea fueron *Biblioteca Acracia* (Tarragona, 1922), *La Novela del pueblo* (Barcelona), *La Biblioteca para el pueblo* (Madrid, 1931).

Por su contenido antirreligioso destaca *La Biblioteca de los sin Dios*, de Ediciones Libertad que editó en Madrid veinticuatro volúmenes.

En Sevilla se publicará de 1922 a 1936, a cargo de Sánchez de Rosa, la *Biblioteca del Obrero* y en Madrid a lo largo de este periodo se editan tres colecciones con idéntico nombre, *La Novela Política*<sup>289</sup>.

El estallido de la Guerra Civil rompe el ritmo de las ediciones, algunas continúan y otras desaparecen. En Madrid debido a la situación no se localizan apenas ediciones, sin embargo en Barcelona se publican algunas revistas e incluso aparece *Nueva Era* (Barcelona, 1937). En el bando nacional, con intención propagandística se publicará los trece cuadernillos de *Los Episodios de la Guerra* (Santarén), *Héroes de España* (Ávila, 1937) y *Flechín y Pelayín*, serie de la Colección Hada para los niños.

En el periodo próximo a la finalización de la guerra y la inmediata postguerra, se localizan tres colecciones muy importantes en el periodo: *La Novela del Sábado*, iniciada en Sevilla el 28 de enero de 1939, con la obra de Francisco Franco, *Marruecos*,

---

<sup>288</sup> No hemos olvidado la revista *Mujeres Libres* a la que se le acaba de dedicar un libro: Jesús María Montero Barrado, *Anarcofeminismo en España. La revista Mujeres Libres antes de la guerra civil*, Madrid, Fundación de Estudios Libertarios Anselmo Lorenzo, 2003. Vid., además, Martha Ackelsberg (Antonia Ruiz, v.e.), *Mujeres libres: el anarquismo y la lucha por la emancipación de las mujeres*, Barcelona, Virus, 1999. También se han recopilado una serie de novelas cortas de la época: Federica Montseny et al., *Novela corta española II. La novelas de tesis*, Barcelona, Debate, 2003.

<sup>289</sup> La primera editada por Prensa Gráfica, en 1920, publica once números, la segunda sale a la luz en 1931, de la editorial Castro, y la tercera en 1934 es de la editorial Pueyo, con una extensión de 120 páginas.



*diario de una Bandera*. La segunda colección que es en realidad una editorial. *La Biblioteca Rocío*, creada por Ediciones Betis y distribuida por Editorial Española en Burgos y la última, de gran uniformidad ideológica es el suplemento de *Vértice* (1937-1946), revista falangista de enorme interés que muestra la evolución ideológica y política de los joseantonianos y sus problemas con el régimen del 18 de julio.

#### **4.4.3.2. COLECCIONES CINEMATOGRAFICAS**

Dentro de la tendencia editorial y de la demanda del mercado a convertir en novela cualquier manifestación cultural, las colecciones cinematográficas, a partir de los años veinte, transforman en novelas los argumentos de las películas de cine mudo. El hecho mismo de tratarse del “arte del silencio” potencia su novelación para una mejor comprensión o recuerdo de los espectadores. La llegada del cine sonoro no mermará fuerza a su publicación, porque los avances logrados en el séptimo arte, la descripción de la acción más los diálogos, permiten un tratamiento literario mayor. Los autores utilizan los propios resúmenes argumentales suministrados por las productoras y distribuidoras internacionales, destinados a la promoción, que son traducidos y ampliados e incluyen algunos de los fotogramas más representativos. Salvo escasas manifestaciones, la edición está centrada en Barcelona, y en un solo editor, Francisco Mario Bistagne, quien publica el mayor número de colecciones, compuestas por novelitas de bolsillo de tan gran aceptación que las colecciones se multiplican y alcanzan, en muchos casos, más de medio millar de títulos.

Las revistas literarias cinematográficas han sido catalogadas por Álvarez Insúa en su obra reiteradamente citada, dado que no han atraído la atención de otros

estudiosos, al ser minusvalorada la importancia de las mismas, pese a su éxito de público<sup>290</sup>.

La más importante de todas, sin duda alguna, *La Novela Semanal Cinematográfica*, que se continuó en *La Novela Semanal Cinematográfica Moderna*, al mismo tiempo que surgieron otras publicaciones como: *La Novela Femenina Cinematográfica*, *La Novela Frívola Cinematográfica*, *La Novela Cinematográfica del Hogar*, *La Novela Americana Cinematográfica*, *La Novela Film*, *La Novela Sentimental*, *La Novela Paramount* o *El Film de Hoy*.

Otras colecciones serán:

*Biblioteca Films*, *Films de Amor*, *La novela films*, *Obras Maestras del Cine* (luego *La Película Selecta*), *La Pantalla Literaria*, *Amor y Cine*, *Films de Amor* y finalmente la galería de artistas cinematográficos *Tras la Pantalla*.

Tras el final de los años cuarenta tiene lugar la práctica desaparición de este tipo de publicaciones.

#### **4.4.3.3. COLECCIONES DE POESÍA**

Pese a que con el Premodernismo, Modernismo y Generación del 27, las expresiones poéticas serán de capital importancia y los valores literarios poéticos tendrán un momento álgido, su expresión editorial se hará a través de ediciones individuales, no seriadas. Juan Manuel Rozas en su obra *Las revistas de poesía del 27* reconoce esta situación al afirmar:

---

<sup>290</sup> Cfr., A. Sánchez Álvarez-Insúa, *Bibliografía e historia de las colecciones literarias en España (1907-1957)* cit., 1996, pp. 57-58. El propio Insúa, refiere que las grandes obras dedicadas al cine español como *La Historia del Cine Español*, de F. Méndez Leite, *El Diccionario de Cine Español* de F. Vizcaino Casas o la *Bibliografía Cinematográfica Española* de M. Rodríguez Aragón, han omitido el estudio de estas colecciones.

“En los años 20 y 30 asombra ver la calidad de contenido y de continente de las revistas, el gran número que surgen dedicadas exclusiva o casi exclusivamente a la poesía y cómo se extienden por todas las regiones del país”<sup>291</sup>.

No obstante, el público en general no muestra demasiado interés por las colecciones de poesía, que salvo en el caso de los grandes autores, inicia una andadura intimista y minoritaria. Destacan, dos colecciones con el mismo título, *Los Poetas*<sup>292</sup>. Mención especial merecen las publicaciones poéticas en lengua catalana que arrancan en una colección miscelánea, *De Tots Colors* (1912), para continuarse en *Els Poetes d’Ara* (1924), colección de antologías de poetas catalanes, dirigida por Tomás Garcés. En ella se reúnen las poesías de Lluís Bertrán, Ferrán Soldevila, Joan Arús y Joaquín Folguera, entre otros. La poesía catalana formará un todo con las composiciones festivas, populares, el cuplet y la sardana, en la *Biblioteca Bonavía*, aparecida en 1933.

#### 4.4.3.4. COLECCIONES DE TEATRO.

La importancia social del teatro iniciada en los años finales del siglo XIX, unida a la demanda lectora que se produce con la aparición de las colecciones de novela corta, serán el acicate que mueva a la publicación de piezas teatrales en las revistas literarias del momento. Si en un principio estas ediciones se llevan a cabo en las propias colecciones de novela, posteriormente se van creando revistas teatrales específicas<sup>293</sup>.

Al igual que las colecciones de novela, las de teatro tienen también su expresión en ciudades diferentes a la capital de España.

---

<sup>291</sup> Cfr., Juan Manuel Rozas, *El 27 como generación*, cit., 1978, p.118.

<sup>292</sup> La primera aparecida en 1920, con un formato similar al de *La Novela Corta*. La segunda, reúne, en ochenta y seis números de ochenta páginas, la casi totalidad de la poesía española de todos los tiempos, incluyendo algunos autores extranjeros.

<sup>293</sup> *El cuento Semanal*, *Los Contemporáneos* y *La Novela Corta* simultanean la publicación de novelas y obras teatrales. *La Novela Corta* dejará de publicar teatro a partir de la publicación por su misma empresa, Prensa Popular, de *La Novela Teatral*.

En catalán, la colección más importante será *La Escena Catalana*, surgida en 1917 y que sobrepasaría con mucho los cuatrocientos números. *La Novel-la Teatral Catalana* (1920) es la réplica a las colecciones madrileñas de título similar. *El Nostre Teatre*, publicó sesenta números.

En Valencia, *El Cuento del Dumanche*, aparece un gran número de obras en lengua vernácula, especialmente de Escalante. En 1925 surgirá otra colección: *Teatro Valenciá* que publicaría casi setenta números.

Las dos colecciones de teatro señeras en toda España son: *La Novela Cómica* y *La Novela Teatral*. *La Novela Cómica*, sale a la luz el 26 de septiembre de 1916, intentando anticiparse al proyecto de *La Novela Teatral*. Aunque en sus propósitos iniciales está la publicación de novelistas cortas, no aparecerá ninguna y la colección se extinguirá en diciembre de 1919 habiendo editado ciento ochenta y tres números. *La Novela Teatral* del grupo Prensa Popular, dirigida por José de Urquía, se inicia el 17 de diciembre de 1916 con la obra de Felipe Trigo *Trata de Blancas*, y constituirá la colección de teatro más importante del primer cuarto de siglo, ya que finaliza en junio de 1925 después de cuatrocientos cuarenta y siete títulos. Publicará pequeñas antologías y ensayos y dedicará una decena de números a recopilar los éxitos de las tonadilleras y las letras de sus canciones<sup>294</sup>.

A la semana siguiente de la desaparición de *La Novela Teatral* aparece una colección de idéntico tenor y vida muy breve, *La Comedia* (junio de 1921, Madrid) que alcanzará veintidós números. El 3 de octubre de 1925 sale a la luz una importante colección *El Teatro*, que cambiará de título a partir de su número 24, pasando a

---

<sup>294</sup> Pese a lo contradictorio de sus nombres, *La Novela Teatral* y *La Novela Cómica* constituyen todo un resumen del teatro de este periodo, aunque no exista relación entre la fecha de aparición de la obra y la fecha de estreno y representación.

denominarse *El Teatro Moderno*. Editada por Prensa Moderna, alcanzó los trescientos cuarenta y cuatro números, finalizando el 24 de abril de 1932<sup>295</sup>. Otra colección de amplia tirada fue *Comedias* que, producida por la editorial siglo XX y dirigida por Andrés Guilmain desde el 20 de febrero de 1926 al 12 de mayo de 1928, publicó 117 títulos. Paralela a *El Teatro Moderno* e incluso más importante es *La Farsa*, que sale en octubre de 1927 y finaliza el 1 de agosto de 1936, después de publicar cuatrocientos sesenta y tres números<sup>296</sup>.

Barcelona inicia dos series dedicadas al teatro frívolo en los años treinta. La primera, *El Teatro Picaresco*, luego llamada *La Comedia Picaresca*, sólo edita cuatro títulos, pero en cambio la serie *Teatro Frívolo* (diciembre de 1935 a julio de 1936), publicada por Editorial Cisne imprimirá las mejores revistas del momento. El estallido de la Guerra civil pone fin a la colección, aunque su editorial continuaría después de la guerra con otras series y, en especial, con *Teatro Selecto*, que inicia su andadura en enero de 1936 y la continúa después sin grandes modificaciones.

#### 4.4.3.5. COLECCIONES DE NOVELA ERÓTICA

Paralelamente al desarrollo de las colecciones de novela corta, e incluso aprovechando el éxito de las mismas, en los años que transcurren entre la primera década del siglo XX y el estallido de la Guerra Civil, se produce una verdadera proliferación de revistas y publicaciones de contenido erótico<sup>297</sup>, que adquieren enorme

---

<sup>295</sup> Para la catalogación y estudio de esta colección, vid., Ramón Esquer Torres, *La Colección dramática "El Teatro Moderno"*, Madrid, CSIC, 1969.

<sup>296</sup> Para la catalogación y estudio de esta colección, vid., Manuel Esgueva Martínez, *La colección teatral "La Farsa"*, Madrid, CSIC, 1971.

<sup>297</sup> Jean-Louis Guereña, "La producción erótica española en los siglos XIX y XX", en (Florencio Sevilla y Carlos Alvar, eds.) *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas Madrid, 6-11*

protagonismo al ser demandadas por el público, provocando así la adscripción a esa tendencia de algunos autores que obtuvieron con ellas verdaderos récord de ventas. José Alfonso en su reseña del Madrid de la época recoge:

“En aquel Madrid...Azorín, Baroja, Valle Inclán, Unamuno, Pérez de ayala, Ortega, Miró...apenas contaban con lectores. Por el contrario López de Haro, Insúa, Pedro Mata, El Caballero Audaz, Zamacois, Alberto Retama, Joaquín Belda... cortaban el bacalao literario”<sup>298</sup>.

Este tipo de obras también llamadas galantes, sicalípticas<sup>299</sup>, frívolas, rosas, pornográficas o licenciosas no han sido estudiadas en profundidad, en parte por su consideración de literatura de masas y a veces de subliteratura y porque la intervención de la censura propició el que muchos ejemplares desaparecieran en los años posteriores a la guerra del 36<sup>300</sup>.

La importancia de la literatura dedicada al tema erótico es tal que impregna la novela y además provoca el nacimiento de otro tipo de publicaciones y revistas que, en ocasiones, llegaron a circular de forma clandestina, pero no por ello tuvieron menor difusión. Incluso se publicaron numerosas antologías con los momentos más “atrevidos”, localizados en las obras de los escritores de la época<sup>301</sup>.

---

*de julio de 1998*, Madrid, Asociación Internacional de Hispanistas-Editorial Castalia-Fundación Duques de Soria, vol. II [Siglo XVIII. Siglo XIX. Siglo XX], 2000, pp. 195-202.

<sup>298</sup> José Alfonso, *Del Madrid del cuplé. Recuerdos pintorescos*, Madrid, Cunilleras, 1972, p. 41.

<sup>299</sup> Muy a principios del siglo XX se acuñó en España el término sicalíptico para expresar relación con la pornografía y la picardía sexual. Para este tema, vid., Fernando Navarro, *Parentescos insólitos del lenguaje*, Madrid, Del Prado, 2002.

<sup>300</sup> Para mayor profundización en el tema, vid., Lily Litvak, *Antología de la Novela Corta erótica española de entreguerras 1918-1936*, Madrid Taurus, 1993. De la misma autora, *Erotismo y fin de siglo*, Barcelona, Antoni Bosch, 1979. Vid., además, Antonio Cruz Casado (ed.), *El cortejo de Afrodita. Ensayos sobre literatura hispánica y erotismo*, Málaga, Analecta Malacitana (Anejo XI), 1997.

<sup>301</sup> A modo de ejemplo, entre las publicaciones de contenido erótico destacamos: *La hoja de parra* que aparece en 1911, *El viejo verde*, obra personal de Demetrio que surge en la década de los años veinte, *Muchas gracias*, nace en 1924 de la mano de Artemio Precioso. Entre las antologías, cabe citar la publicada en 1914 por Jorge Libila, *La hora sexual* (subtitulada *Interesantísima antología del amor, compuesta por los momentos literarios más apasionados de Colombine, Galdos, Dicenta, Blasco Ibáñez, Zamacois, Trigo, Insúa, López Roberts, Hoyos y Vinnet y López Saa*). *La hoja de parra* tiene una sección que se titula *Los viejos que todavía...* (sentido popular de los referente a lo sexual). Por ejemplo, en el nº 23, se trata de José Ferrándiz Ruiz, sacerdote anticlerical. Para este tema, vid., José Luis Molina Martínez,

Subrayando la importancia de la temática sicalíptica en las colecciones de novela corta, señala Luis S. Granjel que el grupo de novelistas eróticos o galantes, que pertenecen a la que él considera la promoción de *El Cuento Semanal*, reúne en total a catorce escritores, pudiendo cifrarse su aportación a las colecciones de novela corta en medio millar de títulos; si a esta colaboración se unen la de Felipe Trigo y Zamacois y la ofrecida por quienes miembros de una generación ulterior, durante los años veinte, también cultivaron dicho género literario, el número de este tipo de narraciones publicadas en las más populares series de la novela breve se incrementa en casi doscientos títulos. Es decir, a la tendencia sicalíptica se adscribe casi al veinte por ciento de la labor editorial desarrollada en el cuarto del siglo que limita la fundación del *El Cuento Semanal* y la desaparición de *La Novela de Hoy*<sup>302</sup>.

Como en tantas otras facetas de la literatura, la eclosión de novela erótica no es espontánea ni surge de modo imprevisto, es una corriente a lo largo de la literatura española, de la que siempre ha existido constancia, pese a que no haya llegado al gran público. José López Ruiz en su obra *Los pecados de la carne*, constata que en el Siglo de Oro, la literatura estaba ya plagada de referencias al sexo y a sus más confesadas practicantes las ramerías. Muchos textos del Siglo de Oro esconden escritos sobre el sexo desde los de Lope de Vega a los Ruiz de Alarcón o Cervantes. A los nombres citados se unirán más tarde los del Duque de Rivas, Manuel Palacio, González Bravo o Bécquer, este último con su desmadrado *Los borbones en pelota*. En España, siempre existió más o menos oculta una literatura obscena, justificada en una gran demanda de esos temas, con algunos altibajos en función del régimen gobernante en España y los

---

*Anticlericalismo y literatura en el siglo XIX*, Murcia, Universidad de Murcia, 1998, p. 297. Como autor de novela corta, vid. J. L. Molina, *cit.*, 1998, pp. 339-342.

<sup>302</sup> Cfr. Luis Sánchez Granjel, *Eduardo Zamacois y la novela corta*, *cit.*, p. 143.

lógicos parones producidos por los gobiernos dictatoriales, como es el caso de Primo de Rivera y su particular caza de brujas conocida como “la ola verde” que llevó a la cárcel a Álvaro de Retana<sup>303</sup>.

La llegada de este tipo de publicaciones a la Península, se debe a la influencia parisina. Ya a finales del XIX algunas editoriales serias se apuntaron al erotismo, caso de Prensa Moderna, que editaba varias revistas y Prensa Gráfica que publicó *La Esfera* y *Mundo Gráfico* además de una novela semanal erótica. Antes del éxito inicial de las colecciones de novela corta, habían aparecido más de 18 colecciones, que se pueden situar dentro de la tendencia erótico-cómico naturalista, que se dio en la burguesía de los años 1880, estando algunas de ellas marcadas por un alto contenido pornográfico tanto en los textos como en las láminas que los ilustraban<sup>304</sup>.

Los precursores de los novelistas eróticos de esta época fueron sin duda Felipe Trigo y Zamacois. Trigo usaba estos temas para el planteamiento de problemas sexuales y sociales. Entre sus discípulos se cuentan Alberto Insúa, Pedro Mata, López de Haro, José Francés, Hoyos y Vinnet y Martínez Olmedilla, que a veces tomaron vagamente su tesis: la defensa del amor y de las leyes naturales desvirtuada por la moral burguesa.

Lily Litvak<sup>305</sup> atribuye a cada uno de estos autores peculiaridades concretas. Pedro Mata es muy leído en sus novelas con planteamiento de problemas sentimentales.

---

<sup>303</sup> Vid., José María López Ruiz, *Los pecados de la carne. Crónica de las publicaciones eróticas españolas*, Madrid, Temas de Hoy, 2001.

<sup>304</sup> Vid., José Blas de Vega, “La novela corta erótica española. Noticia Bibliográfica”, en José Antonio Cerezo, Daniel Eisenberg, Víctor Infantes (eds.), *Los territorios literarios de la historia del placer. I coloquio de erótica hispana*, Madrid, Huerga & Fierro, 1996, p. 17. Blas de Vega cita, entre esas colecciones, *Biblioteca Demi Monde* (1884-1892, Madrid, setenta y cuatro títulos), *Horizontal Express* (1890-1891, Madrid, diecisiete títulos), la *Biblioteca Verde* (1892, Madrid, diez títulos) o la *Biblioteca del Fandango* (1891, Barcelona, treinta y dos títulos).

<sup>305</sup> Vid., Lily Litvak, “La novela corta erótica de entreguerras 1920-1936”, en *Los Territorios Literarios de la Historia del Placer. I Coloquio de Erótica Hispana*, cit., 1996, pp. 120-121.



Augusto Martínez Olmedilla se inspiró en la sociedad de clase media de su tiempo. Alberto Insúa, el más decidido continuador de Trigo y Zamacois aún los supera en crudeza. José Francés se distingue por su prosa pictórica y los marcos de sus novelas en escenarios de ciudades y playas de moda. López de Haro, que evolucionó hacia un realismo de preocupaciones amorosas. Antonio de Hoyos y Vinnet, muy influido por Lorrain, Rachilde y Sade, retrató los fallos morales y materiales de la alta sociedad; también le atrajeron los temas canallescros, así como el análisis de aberraciones y la sensualidad distorsionada. Artemio Precioso y Álvaro Retana adoptaron el tono de humorismo jocosos y divertido en sus novelas muy explícitas y atrevidas que costaron a sus autores problemas con la censura. Joaquín Belda es autor de obras regocijadas jocosas e ingeniosas. Uno de los escritores más interesantes fue José María Carretero que escribió con el pseudónimo de *El Caballero Audaz* y fue probablemente el escritor más popular del género erótico. Pedro del Répide, un amante de la historia y gran conocedor del Madrid viejo, en su novelas se visitan tugurios y cafetines populares, las tabernas donde se fraguan los crímenes del vicio. Eugenio Noel escribió obras de intención tremendista en un mundo acre y tétrico. Gómez de la Serna fue autor de varias novelas eróticas que llaman la atención por la extravagancia vanguardista de sus imágenes y lenguaje. Emilio Carrère es un enamorado de la bohemia de la noche y de los barrios bajos, se interesa por la gente del hampa y hace protagonistas de sus obra a la prostitutas, los desheredados, sablistas y vagabundos.

Sánchez Álvarez-Insúa, en su catalogación, clasifica en tres grandes grupos esta enorme cantidad de novelas y novelitas, estableciendo una gradación desde las novelas pasionales, hasta las que podrían ser consideradas de auténtica pornografía el incluso de “porno duro”. En su opinión lo más notable del periodo de 1900 a 1936 es que tienen

cabida en la novela todos los tratamientos, todas las gradaciones, lo que indica muy a las claras que la libertad de creación y de edición son durante el mismo casi absolutas, salvo en el periodo represivo de la dictadura primoriverista<sup>306</sup>.

Blas de Vega da noticia de un total de ciento veintidós colecciones localizadas entre los años finales del siglo XIX y 1936<sup>307</sup>. Aparecen colecciones de gran tirada y edición caso de *La Novela Galante* (Barcelona, 1918-1923, trescientos títulos), *La Novela Picante* (Barcelona, 1922-1923, cien títulos), *La Novela Picaresca* (Madrid, 1992-1927, doscientos veintidós títulos), *La Novela de Hoy* (Madrid, 1922-1923, quinientos veinticinco títulos), *Revista Galante Afrodita* (Barcelona, 1918-1923, trescientos treinta y siete títulos), *La Novela Pasiona* (Madrid, 1924-1928, ciento ochenta y seis títulos) *Fru-Fru* (Madrid, 1926-1930, doscientos veintidós títulos), *La Novela Pícar*a (Barcelona, 1931-1933, ciento seis títulos), *La Novela del Día* (Barcelona, 1931-1936, ciento treinta y seis títulos), *La Novela Moderna* (Barcelona, 1931-1933, noventa y seis títulos).

Estas serían las colecciones de mayor número de publicaciones, pero hubo otras muchas<sup>308</sup>. Geográficamente la producción estuvo repartida entre Madrid y Barcelona, seguidas después por Valencia y Sevilla en una cifra que según estimaciones de Blas Vega pudo ser de unos cuatro mil títulos. Unas cuantas editoriales se reparten el trabajo y el mercado: Prensa Moderna en Madrid, en Barcelona la imprenta de la calle Fernandina 5 y la Imprenta Layetana. Esta última bajo ese título comercial o el de

---

<sup>306</sup> Alberto Sánchez Álvarez-Insúa, *Bibliografía e Historia de las colecciones literarias en España (1907-1957)*, Madrid, Asociación de Libreros de Viejo, 1996, p. 52. Son ciento treinta y cinco los títulos que este autor reseña.

<sup>307</sup> José Blas de Vega, "La novela corta erótica española. Noticia Bibliográfica", en *Los Territorios Literarios de la Historia del Placer. I Coloquio de Erótica Hispana*, cit., 1996, pp. 13-20.

<sup>308</sup> Por ejemplo: *Sicalíptico*, revista semanal ilustrada, Barcelona, 1904; *La saeta* (1890-1905); *La vida galante*, de la que existe una colección o algún número suelto en la Hemeroteca de la Universidad de Navarra, Barcelona, Sopena (1899-1905) y otras no bien determinadas como *Mujer en la intimidad*, *Portafolio al desnudo*, *La Gran Vía*, *La avispa*.

Editorial Sanxo, desde 1925 publicó gran número de colecciones dirigidas por el escritor Jose Sanxo. Las colecciones de “porno duro” se deben a Antonio Astiazaráin que aunque las editaba fuera de España siempre iban dirigidas al público español.

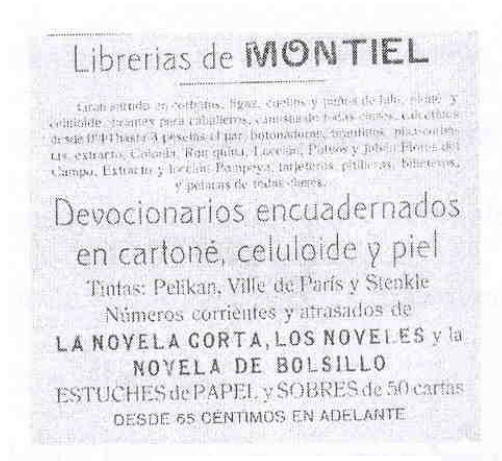
En estas colecciones el tema de las ilustraciones es importante porque habrá de conjugar la creación del dibujante con la fidelidad al texto y el interés del lector. Resulta curioso que en la mayoría de los casos la ilustración guarda concordancia con los contenidos literarios y el grado de sicalipsis que marca la línea editorial. En los casos de novelas pasionales y de colecciones insinuantes como *La Novela de Hoy*, se presentará un dibujo sensual que no tendrá el atrevimiento con el que se ilustrarán las portadas y los interiores de las novelas de Prensa Moderna. Algunos conocidos dibujantes trabajaron de forma anónima para colecciones de tono pornográfico, mientras que las de “porno duro” tuvieron ilustraciones artesanales, a veces dibujo de baja calidad y también utilizaron fotografías.

#### **4.3. ASPECTOS PUBLICITARIOS DE LAS COLECCIONES DE NOVELA CORTA**

La novela corta no sólo hace publicidad de otros productos, como se comprobará más adelante, sino que también hace la suya normalmente en sus propias publicaciones. No conocemos una campaña publicitaria, dadas las condiciones económicas en las que se movían estas empresas, instituida para todos y cada uno de los números de que constaba la colección.

Se contaba, sin embargo, con una publicidad indirecta, pues se la hacían las librerías de las ciudades y pueblos en los que se vendían, como se puede comprobar en *La Tarde de Lorca*, dentro de la publicidad que se hacía en la prensa local la Librería

Montiel. La complejidad de este segundo aspecto nos impide profundizar en él, por lo que sólo dejamos anotado.



*La Tarde de Lorca*  
Publicidad

Aún así, observamos que no se puede hablar de una industria auxiliar que envuelva a la novela corta como producto comercial, con reclamos publicitarios.

Pensar que fue un fenómeno pasajero no abedece a la realidad porque duró más de treinta años y fue una actividad que se cortó bruscamente con el estallido de la Guerra Civil, si bien es verdad que, cuando, a su conclusión, se quiso seguir con esa fórmula, no tuvo éxito porque las circunstancias habían cambiado profundamente.

A comienzos del siglo XX, las técnicas de publicidad habían ya evolucionado raudamente de avisos en periódicos y revistas especializadas a carteles, a la postal, a los anuncios en las paredes o vallas publicitarias y al programa de mano, caso del cine. Pero no consta que estos medios se utilizasen en la promoción de las colecciones de novela corta.

Podemos, pues, deducir que la publicidad, reservada a las mismas colecciones, de una novela corta presenta cierta similitud con el programa de mano, por lo que presenta una estructura semiótica mixta. Por un lado, se entronca en la tradición de la

escritura propia del libro y, por otro, con la de la ilustración artesanal y estética en general. Por ello, aparece con una estructuración semiológica híbrida debido a dos causas: primera, a las múltiples combinaciones posibles entre imagen y texto; y, segunda, a los diferentes significantes y respectivos constituyentes.

Esta publicidad se fundamenta en un sistema doble: el icónico y el textual. De este modo, imagen y texto coexisten como elementos diferenciados y opuestos, pues son, en verdad, elementos coadyuvantes, simbólicos y complementarios.

La imagen es, desde la semiología, el más importante de los componentes del discurso publicitario a que nos referimos.

Pero, no hay que olvidar la firma como icono o logotipo, pues, invariablemente, la práctica habitual era el reconocimiento del estilo del ilustrador por el lector, que se decidía o no a la adquisición del producto por la firma. Recuérdese la Controversia pública en Madrid entre los partidarios de *Sirio* y de *Demetrio* y el reconocimiento público de su arte ilustrador. Hasta tal punto que se vendían las ilustraciones por un lado y la misma publicación para el que no tenía medios para acceder a los originales. Así pues, el hecho de reconocer a determinado ilustrador por su firma y/o estilo es factor determinante a la hora de decidirse por una u otra novela corta.

El conocimiento de un objeto –la ilustración en la novela corta en este caso– no está determinado exclusivamente por las sensaciones visuales aportadas por la imagen, sino que existe una forma particular, individual o social de conocerlo porque, además, entran en juego el resto de significantes y contribuyentes que complementan la imagen conformando una unidad sígnica.

La imagen puede ser considerada como un texto y como texto figurado es el punto de la activación de todo un entramado de redes simbólicas. Por lo tanto, los

lectores del mensaje publicitario pueden contemplar las redes alegórico-publicitarias sin coincidir jamás en punto alguno. Así pues, la imagen, sola o acompañada de texto, únicamente es comprensible cuando el lector o contemplador consiente en su interpelación, es decir, es necesaria la implicación de la persona; en caso contrario el objetivo publicitario no se cumplirá.

Según James F. Willis, aunque él se refiere al programa de mano con relación al cine, la imagen, y en nuestro caso la publicidad de la novela corta, no desempeña más que un exclusivo papel de intermediario entre la publicidad y el lector<sup>309</sup>.

---

<sup>309</sup> Vid., James F. Willis García-Talavera, “El significante icónico dentro de la estructura semiótica mixta del programa de mano M-G-M”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, n° 21, 2002 [en línea] Dirección URTL: <<http://ucm.es/info/especulo/numero21/index-htm>> (Consulta: 25 de diciembre de 2005).

## **CAPÍTULO V**

### **EL LENGUAJE DE LA IMAGEN EN LA NOVELA CORTA**

## **5.1. TEXTO E IMAGEN. LA IMAGEN ILUSTRADA EN EL PROCESO COMUNICATIVO**

Las relaciones entre palabra e imagen constituyen una antigua discusión entre los teóricos del arte y los lingüistas, pues, debido a los avances tecnológicos, se ha convertido en objeto de interés para disciplinas diversas, algunas de carácter técnico o sociológico. Esa nueva preocupación ha devaluado la tendencia generalizada que veía la imagen como simple ilustración del texto. Ahora se entiende con claridad que la imagen es un acto interpretativo en sí mismo, que puede ser tan complejo y elocuente como lo es un texto escrito.

Para la teoría textual de la imagen, la noción de texto es el medio privilegiado de las intenciones comunicativas. Es a través de la textualidad donde se realiza no solamente la función pragmática de la comunicación sino también donde ésta es reconocida por la sociedad. De ahí su carácter de proceso comunicativo, capaz de aceptar como constituyentes de igual grado tanto los signos lingüísticos como los no lingüísticos.

Fue la semiótica estructuralista la que abrió una puerta para el estudio moderno de la noción de texto. A partir de Hejlslev, el signo ha ampliado su campo teórico bajo el concepto de relación: el plano del significante se convierte en plano de la expresión y el plano del significado se convierte en plano del contenido<sup>310</sup>. El signo amplía su campo desde la dicotomía saussuriana a la consideración de un acto o proceso que une

---

<sup>310</sup> “Desde un enfoque semiótico, que atiende a la globalidad de sus componentes el texto puede ser considerado como una unidad de información en interacción comunicativa, cuyas cualidades globales más llamativas frente a otros textos, son la mayor complejidad de su organización y su capacidad hiperinformativa. Esta concepción asume y supera la estrictamente estructural, que considera al texto como signo autónomo, reproduciendo la definición del sistema dado por Hejlslev en su glosemática: entidad autónoma de dependencias internas jerarquizadas. La noción operativa de la glosemática es más radical, al entender como texto todo conjunto analizable de signos” (cfr., Miguel Ángel Muro Munilla, *Análisis e interpretación del cómic, ensayo de metodología semiótica*, Universidad de La Rioja, Logroño 2004, p. 29).



dos términos, significante y significado. El valor de un signo, en consecuencia, viene determinado por su entorno y ese valor, es decir, su significado, está colocado dentro de un contexto.

Consideraríamos, de acuerdo con los postulados de Vilches<sup>311</sup>, que la imagen se configura como un texto y, si se reconoce el texto como unidad de comunicación, la unidad pertinente en semiótica, desde una óptica pragmática, no es el signo ni la palabra, sino el texto. En un juego de actos de comunicación, los emisores y los destinatarios no producen palabras o frases, no reciben e interpretan signos sino textos.

La actual necesidad de integrar imagen y palabra en una sola unidad significativa y por tanto textual, viene principalmente de la forma en que se han desarrollado las nuevas tecnologías de comunicación. Los sistemas multimedia ofrecen la posibilidad de brindar la información en forma escrita, gráfica y sonora al mismo tiempo. En la escritura electrónica, las palabras y las imágenes pertenecen al mismo espacio, de ahí la facilidad para combinar los elementos verbales y los visuales. Así en la pantalla del cine o del ordenador, como en los pergaminos medievales, palabras e imágenes se integran hasta el punto en que el lector no puede diferenciar bien cuándo acaba el espacio pictórico y cuándo empieza el espacio verbal.

Pero, esta circunstancia actual, con haber provocado un amplio debate, no es nueva. El verbo, la palabra, en muchas civilizaciones tenía un significado sagrado y como tal era resguardado y temido. Resulta interesante recorrer la historia para comprobar cómo desde los manuscritos iluminados de la Edad Media a los grabados de los grandes historiadores del Renacimiento o a toda la producción de obras ilustradas que proliferan a partir del descubrimiento de los nuevos medios reprográficos en el siglo

---

<sup>311</sup> Vid., Lorenzo Vilches, *La lectura de la imagen*, Barcelona, Paidós, 1984, pp. 30-31.

XIX, imagen y palabra han formado un todo que la moderna ciencia informática y su ampliación al campo de las humanidades ha denominado hipertexto<sup>312</sup>.

Entendiendo el lenguaje como un fenómeno social formado por un sistema primario de signos que se fundamenta en un instrumento de pensamiento y actividad y se constituye como el medio de comunicación más importante, la imagen en sí misma no es un lenguaje, pero puede formar parte de él. Para que se constituya como tal en lenguaje, es esencial que posea un acto o faceta comunicativa además de su justificación como instrumento de pensamiento y de actividad y que obedezca a unas leyes o criterios para asentarse como lenguaje icónico.

Las consideraciones sobre la imagen y el proceso por el cual el ser humano la capta ha sido ampliamente discutida y ha adquirido interés esencial desde unos planteamientos puramente físicos, fisiológicos y también psicológicos.

¿En qué consiste el acto de ver? La descripción que hacen los físicos del acto de ver es conocida. Se considera que los objetos del entorno emiten o reflejan luz, las lentes del ojo proyectan imágenes de esos objetos sobre las retinas que transmiten el

---

<sup>312</sup> El hipertexto es una tecnología que organiza una base de información en bloques distintos de contenidos, conectados a través de una serie de enlaces cuya activación o selección provoca la recuperación de información. El hipertexto ha sido definido como un enfoque para manejar y organizar información, en el cual los datos se almacenan en una red de nodos conectados por enlaces. Los nodos contienen textos y si contienen además gráficos, imágenes, audio, animaciones y video, así como código ejecutable u otra forma de datos se les da el nombre de *hipermedio*, es decir, una generalización de hipertexto. Considerando cómo se representa el conocimiento humano, el hombre opera por asociación, saltando de un ítem al próximo, en forma casi instantánea. El paradigma hipermedia intenta modelar este proceso con enlaces entre pedazos de información contenidos en nodos. A diferencia de los libros impresos, en los cuales la lectura se realiza en forma secuencial desde el principio hasta el final, en un ambiente hipermedial la "lectura" puede realizarse en forma no lineal, y los usuarios no están obligados a seguir una secuencia establecida, sino que pueden moverse a través de la información y hojear intuitivamente los contenidos por asociación, siguiendo sus intereses en búsqueda de un término o concepto. En términos más sencillos, y a la vez más amplio, un hipermedio es un sistema de bases de datos que provee al usuario una forma libre y única de acceder y explorar la información realizando saltos entre un documento y otro. Para este punto, vid., George P. Landou (comp.), *Teoría del hipertexto*, Buenos Aires, Paidós, 1977; Vicente Peña Timón, *La imagen narrativa y nuevas tecnologías*, Málaga, Universidad de Málaga, 1998.

mensaje al cerebro. La imagen óptica formada sobre la retina estimula unos ciento treinta millones de receptores microscópicos, cada uno de los cuales responde a la longitud de onda e intensidad de la luz que recibe. Muchos de esos receptores no realizan su tarea de manera independiente, entre ellos establecen equipos mediante conexiones neuronales. De este análisis podría surgir la idea de que los procesos correlacionados con la percepción de la forma son enteramente pasivos y proceden de manera lineal del registro de los elementos más pequeños a la formación de unidades mayores. Sin embargo, según la teoría de Arnheim<sup>313</sup>, no se trata de que el mundo de las imágenes quede estampado sobre un órgano fielmente sensitivo, sino que más bien es el receptor el que al contemplar un objeto sale hacia él, porque la percepción de las cosas es una actividad fundamentalmente activa, en la que metafóricamente el ojo actúa como un dedo invisible recorriendo el espacio y sale a lugares distantes donde están las cosas, las toca, las atrapa, recorre su superficie, sigue sus límites y explora su textura. En realidad los mensajes recibidos por el órgano de la vista son tan sólo el comienzo de una compleja cadena operacional destinada a elaborarlos, organizarlos y transformarlos. La imagen retínica ha de ser interpretada. En opinión de David Marr, ver es mirar y saber lo que está ahí y dónde<sup>314</sup>.

Impresionados por esta experiencia, los pensadores antiguos describieron el proceso físico de la visión. Platón, por ejemplo, afirma en el *Timeo* que el suave fuego que caldea el cuerpo humano sale por los ojos formando un chorro de luz uniforme y denso<sup>315</sup>. De ese modo se establece un puente tangible entre el observador y lo

---

<sup>313</sup> Cfr., Rudolf Arnheim, *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza, 2001, pp. 53- 59. Vid., del mismo autor, *El poder del centro: estudio sobre composición en las artes visuales*, Madrid, Akal, 2001.

<sup>314</sup> Cfr., David Marr, *La visión*, Alianza, Madrid, 1985, p. 15. Vid., además, Gaetano Kanisza, *Gramática de la visión: percepción y pensamiento*, Madrid, Paidós Ibérica, 1991.

<sup>315</sup> Vid., Platón (edic. de A. Durán/S. Lisi), *Filebo, Timeo, Critias*, Madrid, Gredos, 1992.

observado y por ese puente los impulsos de luz que emanan del objeto viajan hasta los ojos, y de estos al alma.

Es usual llamar imágenes a las representaciones que tenemos de las cosas. En cierto sentido, los términos “imagen” y “representación” tienen el mismo significado. Pueden emplearse ambas para designar las representaciones “enviadas” por las cosas a nuestros sentidos. Así, Epicuro indica en su carta a Herodoto que las imágenes sobrepasan en finura y sutileza a los cuerpos sólidos y poseen más movilidad y velocidad que ellos, de tal modo que nada o muy pocas cosas detienen su emisión<sup>316</sup>. No afectan solamente al sentido de la vista, sino también a los oídos y el olfato; las sensaciones experimentadas por estos son causadas asimismo por irradiaciones de imágenes. El concepto de imagen ha sido usado con mucha frecuencia en psicología. En la mayor parte de las ocasiones se ha entendido como la copia que se posee mentalmente de un objeto externo.

Aunque las opiniones sobre el modo como se produce tal copia y aun sobre la naturaleza de la misma han variado mucho a través de las épocas, ha habido un supuesto constante en casi todas las teorías sobre la imagen psicológica: el de que se trata de una imagen interna que puede ser contrastada con otra imagen externa. La doctrina de los epicúreos acerca de los simulacros de las tesis escolásticas sobre la naturaleza de las especies inteligibles y muchas teorías psicológicas modernas que han intentado explicar sicofisiológicamente la aparición de las imágenes no difieren entre sí considerablemente<sup>317</sup>.

---

<sup>316</sup> Diógenes Laercio dedica a Epicuro el libro X de sus *Diez libros sobre la vida, opiniones y sentencias de los filósofos griegos más ilustres*. Vid., Roger Verneaux, *Textos de los grandes filósofos. Edad Antigua*, Barcelona, Herder, 1982.

<sup>317</sup> Para ampliar este concepto, vid., Nicola Abbagnano, *Diccionario de Filosofía*, Fondo de Cultura Económica, México, 1974.

En este sentido, nos parecen interesantes las ideas de Arnheim al considerar que la visión es una aprehensión activa, pues cuando un observador examina un objeto no opera nunca con la fidelidad de una cámara, que lo registra todo imparcialmente. Ver significa aprehender algunos rasgos salientes de los objetos, porque unos pocos rasgos salientes nos solo determinan la identidad de un objeto percibido, sino que además hacen que se nos aparezca como un esquema completo e integrado. Esta es la base para que elabore su teoría de “conceptos preceptuales”: la visión trabaja sobre la materia bruta de la experiencia creando un esquema correspondiente de formas generales que son aplicables no sólo al caso individual, sino también a un número indeterminado de otros casos similares.

Con el término “concepto” se quiere indicar una semejanza entre las actividades elementales de los sentidos y las superiores del pensamiento o raciocinio. Tan grande es esa semejanza, que muchos psicólogos han atribuido los logros de los sentidos a una ayuda secreta que supuestamente prestara el intelecto y hablaban de conclusiones o cálculos inconscientes porque daban por sentado que la percepción misma no podía hacer otra cosa que registrar mecánicamente lo que le venía del mundo exterior.

Ahora parece ser que en los niveles perceptual e intelectual operan los mismos mecanismos, de manera que, para describir la labor de los sentidos, se necesitan términos tales como concepto, juicio, lógica, abstracción y una serie de cálculos que se relacionan con todas las experiencias del saber humano. Por ello, el pensamiento psicológico reciente anima a considerar la visión como una actividad creadora de la mente humana. La percepción realiza a nivel sensorial lo que en el ámbito del raciocinio se entiende por comprensión. Ver es, por tanto, comprender y en la base de esta visión y su comprensión está siempre el elemento clave: la imagen.

Han sido múltiples las definiciones de la imagen que se han dado a través de los tiempos. Para conocer qué variables muestra dicho término es necesario precisar su propia definición. El D. R. A. E. entiende la imagen como la “figura, representación, semejanza y apariencia de una cosa”.

En la línea de las configuraciones epistemológicas de la teoría de la comunicación audiovisual, Justo Villafañe considera que toda imagen posee un referente en la realidad, con independencia de cuál sea su grado de iconicidad, su naturaleza o el medio que la produce<sup>318</sup>. Ese referente se encontrará en la realidad física o en imágenes anteriores aprendidas que conforman el mundo visual del lector.

El capítulo VI de *La República*, recoge la concepción platónica de la imagen:

“Figurémonos, por ejemplo, una línea cortada en dos partes desiguales, y cada una de éstas, que representa el mundo visible y el mundo inteligible, cortada a su vez en otras dos, y tendrás de un lado la parte clara y del otro la parte oscura de cada uno de ellos. Una de las secciones de la especie visible te dará las imágenes; entiendo por imágenes, en primer lugar, las sombras, y, después, los fantasmas representados en las aguas y sobre la superficie de los cuerpos opacos, tersos y brillantes”<sup>319</sup>.

Este concepto, con ser susceptible de interpretaciones diversas deja pendientes dos temas claves: la idea de representación y la de reflejo especular

En el mismo sentido, estarían las interpretaciones de un análisis de los étimos de las palabras imagen, que proviene del latín *imago*, o icono, del griego *eikon*. De una y otras raíz se obtiene las ideas de representación, reproducción y semejanza.

Para Abraham A. Moles,

“La imagen es un soporte de la comunicación visual que materializa un fragmento del mundo perceptivo (entorno visual), susceptible de subsistir a

---

<sup>318</sup> Vid., J. Villafañe, *Introducción a la Teoría de la Imagen*, Madrid, Pirámide, 1992, pp. 40 y ss. Vid., además, Rafael Gómez Alonso, *Análisis de la imagen. Estética audiovisual*, Madrid, Laberinto, 2001, p. 40.

<sup>319</sup> Cfr., Platón, *La República o el Estado*, v. e. Patricio Azcarate, Ediciones Mestas, Madrid, 2003, p.242.

través del tiempo y que constituye uno de los componentes principales de los *mass media* (fotografía, pintura, ilustraciones, escultura, cine, televisión). El mundo de las imágenes puede dividirse en imágenes fijas e imágenes móviles, dotadas de movimiento estas últimas, derivadas técnicamente de las primeras<sup>320</sup>.

Santos Zunzunegui, apoyándose en los postulados de Moles<sup>321</sup>, esboza algunas de las características de las imágenes y habla de diferentes grados:

- De figuración de una imagen (idea de representación de objetos o seres conocidos);
- De iconicidad (como opuesto al grado de abstracción; hace referencia a la calidad de la identidad de la representación con el objeto representado);
- De complejidad (prestando especial atención al hecho de que no basta una mera consideración de la complejidad de la imagen en función del número de elementos que la conforman, sino que es imprescindible incluir en este terreno las competencias del espectador, el tamaño (ocupación del campo visual), los grosores, la trama y el grano, las distintas cualidades técnicas (contrastes, iluminación, nitidez, etc.), la presencia o ausencia del color, la dimensión estética y el grado de normalización, ligado a las prácticas de copiosos múltiples y difusión masiva<sup>322</sup>.

La definición a la que nos referíamos, propuesta por Abraham Moles primero y Santos Zunzunegui después, tiene la virtud de permitir una aproximación descriptiva, al considerar la imagen como un soporte de la comunicación visual en que se materializa un fragmento del universo perceptivo.

---

<sup>320</sup> Cfr., Abraham Moles y otros, *La comunicación y los mass media*, Mensajero, Bilbao, 1975, p. 339.

<sup>321</sup> Cfr., Abraham Moles, *L'image. Communications fonctionnelle*, Paris, Casterman, 1981, p. 32 y ss.

<sup>322</sup> Santos Zunzunegui, *Pensar la imagen*, Madrid, Universidad del País Vasco-Cátedra, 1998, pp. 22 y ss.

El problema imagen/texto no es, pues, algo que se construye entre las artes, los medios o las distintas formas de representación, sino que se trata de una cuestión dentro de cada arte y medio individual. En resumen, todas las artes son artes compuestas tanto la imagen como el texto, porque combinan medios mixtos, códigos, convenciones discursivas, canales y modos sensoriales y cognitivos que en definitiva las convierten en lenguajes y como tales portadores de capacidad comunicativa.

Cualquier lenguaje supone la existencia de un medio de expresión cuyo carácter dinámico implica el desarrollo temporal de un sistema cualquiera de signos, de imágenes, de sonidos, teniendo como objeto la organización de este sistema expresar o significar ideas, emociones o sentimientos. Las leyes que regirían la constitución del lenguaje icónico vienen determinadas por distintas disciplinas lingüísticas como son la gramática, la semántica, la retórica, la pragmática o la morfología, pero los principios fundamentales que articulan los elementos mínimos de significación vienen determinados por la semiótica.

Si nos acogemos a los principios básicos de la Semiótica, observamos que un texto tiene sentido a partir de una estructura comunicativa interna. Su labor principal es la de descifrar esa estructura, es decir, de estudiar los signos que configuran un texto.

La función semiótica de la imagen configura la conjunción de la expresión de la imagen (significante) y el contenido de la imagen (significado). A su vez, la percepción visual aporta un tercer nivel de comprensión.

El significante, además de ser entendido como la expresión de la imagen y como la naturaleza física y parte material del signo, está relacionado con la parte morfológica de la imagen, es decir, con su composición y con su configuración formal; se asocia con lo que se observa a primera vista y en semiótica visual se le denomina *signo plástico*.



Está constituido por las denominadas unidades plásticas como son el color, la forma y la textura, y, a su vez, estas unidades están formadas por otras subunidades que aportan menor información compositiva por sí solas, como son los trazos, manchas, líneas y puntos.

El significado por su parte, además de ser entendido como el contenido de la imagen, alude al propio reconocimiento icónico, se relaciona con la función semántica y constituye lo que en semiótica visual se denomina signo icónico. Está formado por las unidades icónicas agrupadas por tipos, entidades, objetos, por bloques integrados (figuras que poseen significado) o por el texto visual en su conjunto (niveles de significado completo).

El signo icónico se aproxima a la representación referencial o figuración del icono (imagen) con el mundo visible, y en algunos casos puede llegar a tapar al signo plástico cuando aparecen imágenes que constituyen entidades compactas por sí mismas: un ejemplo se observa en el contenido connotativo que tiene una cruz.

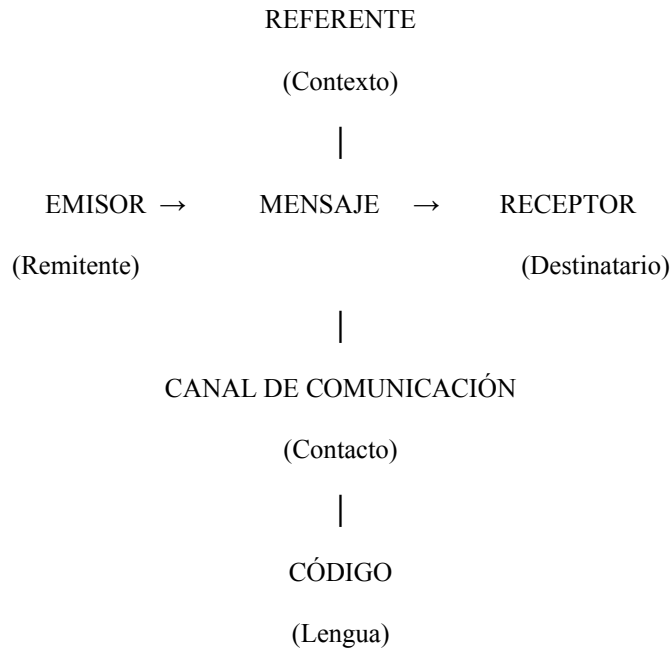
La conjunción entre signo plástico y signo icónico constituye el signo visual. El grado de iconicidad de una imagen se mide por su semejanza con la realidad. La iconicidad puede tener diferentes grados de comunicación en función de que el signo denote mayor o menor información al receptor. Por ello es necesario que el receptor conozca los códigos de reconocimiento del mensaje visual<sup>323</sup> para que se pueda establecer el reconocimiento que permite la comunicación.

En tanto que lenguaje, la imagen participa de la principal función de cualquier lenguaje la posibilidad de comunicación. A partir de la enunciación funcionalista del

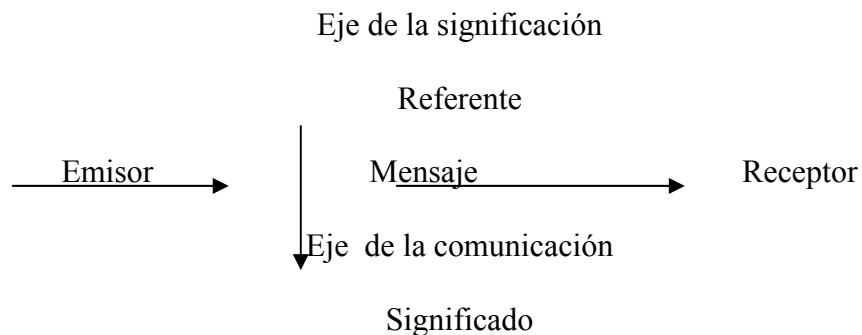
---

<sup>323</sup> Cfr., Rafael Gómez Alonso, *Análisis de la imagen*, cit., pp. 65-66

esquema de Bühler<sup>324</sup>, ampliado por Jakobson<sup>325</sup>, la situación comunicativa consta de seis componentes básicos<sup>326</sup>:



La interpretación de este esquema lleva a Francesc Marce i Puig<sup>327</sup> a considerar el acto comunicativo como el resultado del entrecruzamiento entre dos ejes dispares y complementarios.



<sup>324</sup> Vid., K. Bühler, *Teoría del lenguaje*, Madrid, Alianza, 1979.

<sup>325</sup> Vid., R. Jakobson, "Lingüística y poética", en *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix Barral, 1975, pp. 347-395.

<sup>326</sup> Para ampliar con rigor toda esta información, vid., Manuel Martínez Arnaldos, *Lenguaje, texto y mass-media. Aproximación a una encrucijada*, Murcia, Universidad de Murcia, 1990. Para este y otros esquemas, vid., pp. 40-45.

<sup>327</sup> Francesc Marce i Puig, *Teoría y análisis de las imágenes*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1983, pp. 181 y ss.

El eje de la significación nos remite, en realidad, a la necesidad de la existencia de un código, más o menos compartido entre emisor y receptor, para que la comunicación sea posible. El emisor será el elemento activo y el receptor el elemento pasivo. Al primero corresponde la codificación y al segunda la decodificación del mensaje.

En una situación interpersonal, emisor y receptor pueden ser uno y otro de los participantes. Sin embargo, tomados cada uno por separado, como un sistema comunicativo independiente, se puede considerar, remitiéndonos al círculo funcional de von Uexkûl, que los receptores son los órganos sensoriales y los emisores son los órganos efectores o productores de mensajes<sup>328</sup>.

Para von Uexkûl, cada organismo, hasta el más ínfimo, se halla adaptado en coordinación perfecta con su ambiente gracias a que posee dos sistemas en permanente colaboración y equilibrio. Los denominó sistema receptor y sistema efector. Por medio del sistema receptor, la especie biológica recibe los estímulos externos alguna forma de cambio de energía a la cual es sensible. A través del sistema efector reacciona ante esos estímulos. Ambos sistemas forman un circuito funcional y mantienen su vida orgánica.

El intercambio de mensajes, y por tanto al cambio sucesivo de papeles entre emisor y receptores constituye lo que se denomina proceso de interacción<sup>329</sup>. Las relaciones entre emisor y receptor nos pueden proporcionar también indicaciones

---

<sup>328</sup> Acerca de los planteamientos de Jacob von Uexkûl, vid., E. Cassirer, *Antropología Filosófica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1945. Von Uexkûl introdujo la noción de “instante” como la mínima unidad de tiempo percibido. Para el hombre, el instante es de alrededor de 1/18 de segundo, o sea que impresiones más cortas no son percibidas por separado sino que se funden. Resulta que la duración del instante no depende de las condiciones de los órganos sensoriales sino del sistema nervioso central, en vista de que coincide para diferentes órganos de estos. Esta fusión de imágenes es la explicación del cinematógrafo, cuando se pasa de 18 imágenes por segundo y se funden en movimiento continuo.

<sup>329</sup> De los diez sistemas primarios de mensaje (interacción, asociación, subsistencia, bisexualidad, territorialidad, temporalidad, aprendizaje, diversión, defensa y usufructo), sólo el primero de ellos incluye el lenguaje, aunque todos establezcan modalidades de comunicación (cfr., M. Martínez Arnaldos, *Lenguaje, texto y mass-media. Aproximación a una encrucijada*, cit., p. 39).

interesantes respecto al carácter del sistema comunicativo. Pueden permitirnos definir ante qué tipo de sistema comunicativo estamos. Una situación en la que las posiciones de emisor y receptor se mantengan usualmente fijas, sin pasar de un elemento a otro, nos muestra un tipo de comunicación “unidireccional”. El equilibrio entre emisión y recepción, que supone el intercambio alternativo de papeles entre emisor y receptor corresponde a lo que se denomina comunicación “bidireccional”.

Estas dos clasificaciones se pueden combinar con otras: comunicación “próxima”, comunicación “a distancia” o tele-comunicación. Distingue además entre comunicación “interpersonal” y comunicación de “difusión”.

A partir de estas clasificaciones extraemos que el tipo de comunicación unidireccional y de difusión se corresponde con el de los medios de difusión masiva, en su sentido más amplio, los llamados mass media.

Según esta consideración, denominamos canal al conjunto de etapas que constituyen el sistema material de paso del mensaje, desde su fuente de emisión hasta su decodificación por el receptor. Los canales naturales son aquellos que se basan exclusivamente en la actuación de nuestros órganos sensoriales, y actúan, por tanto, en la comunicación próxima. Según el sistema sensorial involucrado podemos hablar de transmisión mediante un canal visual, táctil, auditivo gustativo u olfativo. Los canales artificiales actúan como extensión de nuestros sentidos para hacer posible la comunicación a distancia. Comportan la existencia de un “soporte” físico del mensaje, es decir, la infraestructura material que le sirve de vehículo, medio impreso, película, pintura etc. Entonces, cada medio de comunicación se define por el hecho de estar constituido por un grupo de soportes de la misma naturaleza.

El contexto es otro de los componentes de la situación comunicativa que se presta a duplicidad de interpretaciones. Todo mensaje se mueve en torno a ciertos grados de mayor o menor ambigüedad. Podemos entender que el contexto de un mensaje viene dado por los mensajes del mismo orden, que lo han precedido y limitan las expectativas o por los que le siguen y desde un punto de vista más amplio podemos hablar de un contexto externo al mensaje en sí mismo: es el contexto proporcionado por el entorno físico y social en que se produce la comunicación y ello evidentemente afecta a todos los componentes del acto comunicativo.

El estatus social del emisor y el receptor actúan como limitadores del significado posible del mensaje. No decodificamos igual un cuadro si sabemos quién es su autor puesto que ya previamente se nos han creado unas expectativas. Si tenemos en cuenta el canal, veremos que también contribuye a limitar los significados posibles. No decodificamos igual un paisaje pintado al óleo que el mismo paisaje fotografiado<sup>330</sup>.

Para Marce i Puig, por tanto, sería inadecuado considerar al mensaje como un simple factor más entre los otros componentes de la situación comunicativa. Se trata más bien del producto de las relaciones entre los otros factores: un emisor y un receptor entrando en contacto mediante un canal, gracias a la utilización de un código o códigos, en cierto contexto<sup>331</sup>.

En otra interpretación del hecho comunicativo, la Teoría del Texto<sup>332</sup>, se establece en términos muy generales y esquemáticos que todo acto de comunicación ocurre en virtud de un contexto (C), es decir, un sistema relacional marcado por datos socio-espacio-temporales que incluyen unos participantes y unas intenciones

---

<sup>330</sup> Vid., Nils Erik Enkvist, "Estilística, lingüística del texto y composición", en (E. Bernárdez, ed.), *Lingüística del texto*, Madrid, Arco, 1987, 131-150.

<sup>331</sup> Vid., Fransec Marce i Puig, *Teoría y análisis de las imágenes*, cit., 1983.

<sup>332</sup> Vid., T. A. van Dijk, *Texto y Contexto. Semántica y pragmática del discurso*, Madrid, Cátedra, 1980.

específicas. Este contexto determina unos contenidos, sistemas representacionales o significados (S), que son de naturaleza cognoscitiva o mental. A su vez, este conjunto (S) determina un sistema de signos, gramática o lenguaje (L) que es de orden convencional y que está sometido a reglas sintáctico-formales. A su vez, finalmente, este sistema lingüístico (L) remite a un medio (M) de transmisión-percepción que es de naturaleza física o material

En síntesis,

$$C \rightarrow [S \rightarrow (L \rightarrow M)]$$

Este esquema sería aplicable tanto a una obra literaria como a una obra de representación visual. Cuando hablamos de Literatura estamos aludiendo a una función estética que proyecta unos valores de significado dependientes de un contexto sobre unos valores de lenguaje, igual que cuando hablamos de esa representación del contexto a través del mundo de la imagen.

Una vez que hemos establecido la función comunicadora de la imagen, nos remitimos al valor comunicativo que transmiten las imágenes ilustradoras, que en el caso concreto que nos ocupa adquieren un significado especial puesto que se incardinan en el texto literario; el relato escrito y la imagen conforman un texto global con una misma intención comunicadora, es más, la existencia de la imagen en este tipo de producciones y revistas literarias cumple una función explicativa que incrementa el valor de la comunicación del texto escrito.

Con independencia del mecanismo de transmisión del acto de comunicación que supone la imagen, se hace necesario reconocer que junto a la existencia de sistemas de significación que funcionan sobre la base de Códigos que se pueden considerar fuertes (lenguas naturales, el alfabeto Morse...), hay otros que se basan en códigos débiles en

los que las variaciones potenciales son más fuertes que los rasgos pertinentes. Las configuraciones visuales aparecen entonces como enormemente dependientes del contexto e incluso de su ubicación espacial, lo que supone que las figuras icónicas no adquieren su valor en relación con el sistema sino en función del cotexto y del contexto<sup>333</sup>. Desde este punto de vista, pueden entenderse mejor el funcionamiento semiótico de las reproducciones estilizantes, tipo expresivo no estrictamente prescriptivo, que autoriza múltiples variaciones y del que ofrecen un ejemplo adecuado los iconogramas codificados del tipo de *La Virgen*, *El Corazón de Jesús*, etc...

Es necesario precisar que la imagen ilustrada depende directamente del cotexto en la medida en que emana de él y toma de ahí su estructura temática; podemos afirmar que entre la ilustración de una novela y el cotexto que la origina existe una relación lógica de implicación. El ilustrador es autónomo a la hora de esbozar la imagen, pero su autonomía es también relativa puesto que está condicionada por el contexto literario general que la origina y el social que la interpreta<sup>334</sup>.

Las imágenes ilustradas cumplen con un proceso de comunicación en tanto que partiendo de este cotexto, ofrecen una imagen que contiene lo que los ilustradores consideran mensaje “principal” y se lo ofrecen a un lector–receptor, que lo recibe por medio de un canal visual, afectado por una serie de condicionamientos técnicos, en medio de un contexto que sería el propio hecho literario de estas colecciones de novelas y también el contexto social que condiciona a los dibujantes deseosos de ofrecer al público aquellos elementos que más le pueden agradar.

---

<sup>333</sup> Vid., Santos Zunzuneguil, *Pensar la imagen*, cit. pp. 77-78.

<sup>334</sup> Para la definición de la relaciones transdiscursivas con relación a la imagen, vid., Rafael Gómez Alonso, *Análisis de la imagen. Estética audiovisual*, Madrid, Laberinto, 2001, pp. 79-85.

Aunque la fisonomía de las colecciones va cambiando, casi siempre por imperativos económicos, y las ilustraciones son en unas colecciones más importantes que en otras, resulta innegable el valor de estos dibujantes que lograban llevar hasta el lector el ambiente de la obra, a través del vestuario de los gestos o del paisaje y esto no es mérito baldío en unas revistas que intentaban impactar a un público que no estaba motivado por el hecho cultural en sí mismo.

## **5.2. VALORES SEMIÓTICOS DE LA ILUSTRACIÓN: EL ENCUADRE, EL ESPACIO Y EL COLOR**

La semiótica<sup>335</sup>, en tanto que disciplina con capacidad de acoger como objeto de estudio hechos estéticos no exclusivamente literarios, puede fundamentar el análisis adecuado de algunos aspectos esenciales de la ilustración, relacionados con cuestiones materiales que afectan a la comprensión de los signos e iconografías reflejados en ella y que se ponen en relación directa con la capacidad humana de fijar significados<sup>336</sup>.

La diferenciación entre la realidad de la imagen y la realidad externa a ella de la que supone una representación, implica que las imágenes, además de mantener su propia naturaleza actúan como signos del algo ajeno. La réplica visual construida por un autor establece correspondencias o vínculos entre la identidad visual de la creación y lo que ésta representa para quienes la contemplan. Esta acción o efecto, conocido como

---

<sup>335</sup> Entendida la semiótica en la línea de Greimas como teoría de todos los lenguajes y de todos los sistemas de significación, admite de forma natural para objeto de estudio un hecho narrativo de esta índole (vid., A. J. Greimas, "Hacia una teoría del discurso poético" en A. J. Greimas y otros, *Ensayos de semiótica poética*, Barcelona, Planeta, 1976, pp.11-34). Vid., además, A. Greimas y J. Courtés, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Tomo I, Madrid, Gredos, 1982; A. Greimas y J. Courtés, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Tomo II, Madrid, Gredos, 1991.

<sup>336</sup> Acerca del proceso de semantización universal aludido por Barthes, la profesora Boves Naves señala: "Todo puede entrar en la historia de la mano del hombre, por medio de cualquiera de los procesos semióticos (expresión, comunicación, interpretación....) y una vez situado en la historia, todo acumula un significado, de modo que puede relacionarse sémicamente con estructuras espaciales, temporales, sociales o individuales" (cfr., M<sup>a</sup> del Carmen Bobes Naves, *La Semiología*, Madrid, Síntesis, 1998, p. 147).



*función semiótica*, tiene lugar por la influencia de ciertas constantes de interpretación de la apariencia visual conocida como códigos<sup>337</sup>.

La iconicidad en la ilustración, presupone el dibujo como condición básica además de un sistema visual en el que el ojo percibe distinciones relativas al espacio, el color, el movimiento, la textura y discrimina además el campo o masa central de la percepción y su límite. Como consecuencia de ello establece la separación entre figura y fondo, por la que se distingue un tema protagonista en un entorno sobre un campo.

En este sentido nos parece cuestiones semióticas básicas aspectos como el encuadre, el espacio o el cromatismo de las imágenes ilustradas, conceptos que entrarían a formar parte de lo que Muro Murillo<sup>338</sup> considera “categorías plásticas”:

- Las formas, (que Greimas denominaba “eidéticas”),
- Lo topológico
- Lo cromático.

En las ilustraciones se pueden distinguir entre elementos nucleares y adyacentes. Son nucleares aquellos elementos que proporcionan las decisiones básicas con respecto a la imagen y a su representatividad: El tipo de dibujo, el tipo de iconicidad y el encuadre.

---

<sup>337</sup> Los códigos comunicativos que relacionan expresión y contenido, forma y fondo utilizados por los creadores en la organización material de los mensajes han sido desglosados por diferentes autores. Alonso y Matilla simplifican esta clasificación estableciendo y analizando siete grandes códigos: espacial, gestual, escenográfico, lumínico, simbólico, gráfico y de relación, vid., Manuel Alonso/Luis Matilla, *Imágenes en acción*, Madrid, Akal, 1990<sup>2</sup>, pp. 23 y ss. Vid., además, D. Katz, *Psicología de la forma*, Madrid, Espasa Calpe, 1967.

<sup>338</sup> Muro Murillo, deslindando los conceptos de Greimas y Courtés de semióticas *plástica, visual, planaria y figurativa*, considera que mientras la *semiótica del espacio* tiene como objeto un significante tridimensional, la denominada *semiótica visual* tiene como objeto una superficie plana, articulada y se ocupa de discriminar las unidades icónicas que la componen. *La semiótica planaria* se caracteriza por la condición bidimensional del significante de sus objetos (cuadros, cómics, planos...). *La semiótica plástica* es un lenguaje segundo no coincidente por completo con la dimensión visual ya que puede ser visual o no serlo. Se aplica a reconocer e inventariar las categorías y figuras que el son propias y específicas: las cromáticas, fundadas en el contraste y las eidéticas o formales (líneas, contorno, formas, etc.) y a percibir y dar explicación de la organización que presentan en la configuración del proceso plástico (vid., Miguel Ángel Muro Murillo, *Análisis e interpretación del cómic*, cit., pp. 37-39).

El dibujo como recurso gráfico puede constituirse bien mediante líneas simples o moduladas bien mediante manchas, rellenos o tramas en blanco y negro o color. El dibujante ha de inclinarse por un dibujo en el que predomine un determinado tipo de línea o de estilo, y, también ha de tomar la decisión sobre cual ha de ser el parecido con las formas reconocibles como normales o realistas, siempre desde la base de que la figuratividad es indispensable para un lenguaje cuyo fin esencial es el de contar.

El dibujante ha de acotar el espacio del mundo que sus imágenes mimetizan, crean o reproducen. El encuadre es, en sí mismo, un elemento fundamental, que, sin embargo, varía, es distinto en la pintura o el cine por ejemplo, porque en la pintura el encuadre busca concentrar y atrapar la atención sobre algo que se quiere representativo y único en sí mismo, sin cambios que modifiquen la configuración, mientras que en el cine el encuadre se convierte en el marco de algo que anticipa y espera lo venidero<sup>339</sup>.

Tanto en la pintura, como en la ilustración o el cómic, resalta la importancia a efectos de composición de la existencia de puntos fuertes dentro del encuadre, entendiendo por tales aquellas zonas que privilegian o resaltan la mirada cuanto se sitúan en ellas.

La decisión fundamental con respecto a la composición, a la organización del encuadre del material iconográfico, es la de establecer en el cuadro ilustrativo un centro de interés que se convierte en el emplazamiento de la acción principal, a partir del cual se toman decisiones posteriores como el punto de vista o la introducción de motivos narrativos secundarios.

---

<sup>339</sup> No es posible hacer una representación visual de todo lo que se tiene ante la vista. El creador ha de limitar forzosamente su campo de incidencia y plasmar en el cuadro una parcela de lo que sus ojos pueden ver. “Esa elección de la amplitud del campo, junto al punto de vista desde el que se contempla ese mismo campo (desde arriba, abajo, derecha, izquierda, arriba, etc.), es lo que se denomina *encuadre*” (cfr., Manuel Alonso/Luis Matilla, *Imágenes en acción*, cit, p. 28).

En ese centro de interés se juegan muchos asuntos del significado. Así por ejemplo en la pintura clásica determinadas composiciones pictóricas transmitían jerarquías de poder o de situación espiritual, al igual que el cine clásico la composición física de las figuras en el encuadre tiende a explicar la situación dramática. El encuadre, por tanto condiciona lo que se denomina peso visual.

El peso visual constituye el punto de atención o atracción de una imagen. Es un elemento variable que depende de la movilidad de la escena. Cuando se distribuyen varias formas sobre un plano para realizar cualquier combinación, todas ellas no ejercen el mismo poder de atracción sobre la atención del espectador, porque la vista es incapaz de atender a varios sitios con igual atención y simultáneamente; en el caso contrario, el resultado del proceso perceptivo sería una sensación de neutralidad o inexpresividad.

El peso visual de una escena se constituye a partir de la interrelación y la posición que ofrece un elemento respecto al resto de los elementos que configuran la escena. La focalización del mismo, constituye el denominado punto fuerte de la obra. Así la ubicación de los elementos en la superficie del cuadro escénico predispone que los que estén en una mejor situación tengan mayor peso que otros que permanezcan más escondidos o con menor visibilidad<sup>340</sup>.

El peso visual responde a determinadas reglas que lo condicionan: tamaño, forma, ubicación en el encuadre, color, dinamismo y dirección. En cuanto a tamaño y forma proporcionan mayor peso visual el mayor tamaño y la regularidad establecimiento compacto de las figuras. En cuanto a la situación, se obtiene mayor peso visual colando las imágenes alejadas del centro del encuadre, ubicándolas en la parte superior del campo encuadrado o en zona de profundidad del campo. En cuanto, al

---

<sup>340</sup> Vid., Rafael Gómez Alonso, *Análisis de la imagen*, cit., pp. 129-130.

color los tonos oscuros y los colores cálidos tienen menor peso que los fríos. El espacio señalado por la dirección de las figuras centrales o por las miradas de los personajes centrales adquiere también mayor peso visual.

El encuadre de una obra, ha tenido a lo largo de la historia de la pintura una relación estrecha con la cuestión delimitativa del “topos” y el espacio lo que viene condicionando también la importancia del lugar que el encuadre de una obra destina al ser humano como fuerza centrípeta sobre la que recae el peso de la misma. Los artistas han ido cambiando su forma de ver el mundo, desde colocar a los seres humanos en el centro del universo hasta verlos desde una perspectiva lineal, desde el realismo pasando por el impresionismo, hasta la abstracción, el surrealismo y todas las permutaciones intermedias, los artistas siempre ha utilizado el simbolismo compositivo de las relaciones espaciales de forma sensible pero intuitiva.

El grado de profundidad de la imagen, el punto de ubicación del objeto, la arquitectura como fondo de escenario, en definitiva el orden espacial resulta definitivo a la hora de analizar cualquier imagen<sup>341</sup>, porque la disposición de los elementos parciales que constituyen el conjunto pleno de una imagen, dentro del espacio determinado por los límites del cuadro, viene a establecer relaciones espaciales entre ellos y se convierte en factor de ordenación en el proceso de examen visual que realizamos los receptores. Esas relaciones visuales pueden estar potenciadas por la composición de la imagen, con la ayuda de la composición espacial y la lumínico-cromática.

---

<sup>341</sup> Un aspecto relacionado con el del encuadre es también el de del tamaño y las formas de las imágenes. En función de la composición de las escenas se establece una “gramática” bajo unos criterios clasificativos que obedecen a la relación entre una figura y el resto de la escena: • Gran plano general o colosal; • Plano general; •Plano de conjunto; •Plano medio; •Primer plano; •Plano detalle. Una obra puede presentarse con formato: • rectangular; • circular; • con forma de díptico; • en forma de tríptico; • dividida en numerosas escenas delimitadas formando parte de un palimpsesto visual.

En cuanto a las relaciones visuales que potencian los valores cromáticos, se ha de tener en cuenta, que las posibilidades expresivas del color son inmensas, porque en ellas juega un papel definitivo las significaciones que las convenciones sociales aplican a cada uno de los colores. La cultura occidental asume a nivel general, que la gama de colores calientes, con predominio de rojos y amarillos es euforizante y optimista, en tanto que y la gama de los colores fríos, con predominio de verdes y azules es relajante pesimista y débil.

Alonso y Matilla ofrecen una recopilación que Aparisi y García Matilla han hecho de valoraciones semióticas del color propuestas por diversos autores de las cuales, a modo de ejemplo hemos extraído algunas que nos parecen interesantes<sup>342</sup>.

Para Abraham Moles, el rojo es color que crea entusiasmo. Es dinámico, erótico y violento. El azul es color calmo, algo frío. El verde es apacible y reposado. El amarillo es un color tónico y luminoso. El anaranjado es estimulante y atrae a los indecisos.

Para Clarence Rainwater, el rojo expresa valentía, coraje, enojo. El azul puede indicar sinceridad rigurosidad capricho o indecencia. El verde, significa juventud, y rigor, inexperiencia y envidia. El amarillo expresa jovialidad y claridad meridiana. El anaranjado poder y frivolidad. El violeta realeza. El blanco significa pureza, inocencia, esperanza. En China significa luto. El negro en Occidente se asocia con la idea de la muerte, la desesperación y la maldad.

---

<sup>342</sup> Además de las reseñadas, ofrecen las catalogaciones de las simbologías de los colores de Max Luscher, S. Fabris y R. Germani y Faver Bubien, vid., Manuel Alonso/ Luis Matilla, *Imágenes en acción*, cit, pp. 40-41.

La elección del formato del punto de vista, del color y el respeto de las leyes de la perspectiva y del equilibrio entre masas, dará armonía a la totalidad, mientras que los desequilibrios crearán tensiones internas entre los elementos del cuadro.

Las artes tradicionales favorecían composiciones en las que el patrón general mantenía unidas la totalidad de las formas y controlaba las relaciones espaciales hasta en los más pequeños detalles. La estructura preferida era la jerárquica. El arte actual va por otros caminos y elige estructuras diferentes como el contrapunto visual, la alteración de los ejes dominantes del espacio, la falta de centralidad o el paralelismo figurativo<sup>343</sup>.

El concepto de color ha sufrido una profunda transformación a partir del impresionismo. El modelo de la pintura realista era la realidad visible tal y como se presentaba a la vista y debía de proporcionar un reflejo lo más exacto posible de la simple experiencia de la visión. Y es en este punto donde se inicia el desarrollo al impresionismo. Los realistas todavía se aferran al color local, relacionando así previamente lo consciente con lo momentáneo, con la pura experiencia de percepción de la superficie de las cosas. Pero, en realidad, el color relacionado con un objeto cambia el acento de su tonalidad de un momento a otro, dependiendo tanto de las condiciones de luz predominantes en cada momento, como de la situación subjetiva y momentánea del observador. Este conocimiento fue desarrollado desde el punto de vista teórico por el físico Helmholtz, quien, a principios de la década de los años sesenta del pasado siglo, señaló expresamente la dependencia tonal del color con respecto a los

---

<sup>343</sup> Vid., Rudolf Arheim, "Estudio sobre el contrapunto espacial", en Steve Yates (ed.) *Poéticas el espacio*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, pp. 33-50. Para Arheim las relaciones espaciales contienen metáforas fundamentales. A modo de ejemplo: La diferencia entre algo completamente abigarrado o algo bastante distanciado está cargada de connotaciones humanas. Aparecer en solitario conlleva la distinción y la libertad de los privilegiados; los gobernantes y los ricos mantienen espacio a su alrededor.

diversos estados fisiológicos. Los impresionistas llegaron a este conocimiento por caminos puramente empíricos.

La incipiente libertad de los colores con respecto al objeto condicionó una nueva estructuración espacial dentro del cuadro, que ya no fue dictada por el rígido esquema de la perspectiva renacentista, sino que se desarrolló partiendo de las exigencias de la escala cromática. El color, libre del objeto, comenzó a dictar de pronto sus propias leyes que, sujetas hasta entonces por la forma orientada hacia el objeto, no se había podido manifestar con efectividad. Claro que las formas aún están dirigidas hacia el objeto, pero su tonalidad ha quedado en libertad. Por eso, el espacio, considerado desde el punto de vista tradicional y tridimensional de la perspectiva, aparece ahora como una simple superficie plana: el cuadro deja de ser una ventana para convertirse en un espacio sin perspectiva<sup>344</sup>.

Sin embargo, pese la evolución de las artes que ha provocado una evolución en la distribución del espacio pictórico y figurativo, el material del que nos ocupamos en este trabajo no se ve en la mayoría de las ocasiones afectado por estas variaciones, por cuanto su configuración obedece a un criterio esencial: el de la claridad. Los artistas, en este caso los dibujantes, precisan ubicar y encuadrar las imágenes de la forma que al espectador puedan resultar más atractivas y comprensibles, es decir que lleguen al lector con rapidez, puesto que una imagen complicada o de difícil descatalogación no resultaría comercial al no ser inteligible para el lector medio.

Con respecto al uso del color, las dificultades técnicas con que estas revistas se encontraban provocan el uso de tonos y colores planos en aquellas colecciones que se permiten el uso del color y por supuesto respetando siempre las convenciones sociales a

---

<sup>344</sup> Vid., Rolf Wedewer, *El concepto del cuadro*, Barcelona, Labor,, 1973, pp. 16-18.

las que hemos aludido, confiriendo la tonalidad requerida para lograr el fin narrativo propuesto.

### **5.3. EL ILUSTRADOR, ENTRE EL AUTOR Y EL RECEPTOR**

La ilustración, como cualquier otra disciplina artística, se encuentra sujeta a interpretaciones y estudios, en particular si tenemos en cuenta que el trabajo del ilustrador no constituye un hecho artístico independiente, sino que, obedeciendo a condicionamientos previos, suma la función estética a la representativa que proviene de una interpretación personal y subjetiva.

Kibédi Varga plantea que la palabra y la imagen, pueden aparecer simultánea o consecutivamente. En el primer caso el receptor recibe palabra e imagen al mismo tiempo, no puede separarlas, estamos ante relaciones primarias. En el caso de que el artista se inspire, bien en una imagen preexistente y escribe un écfrasis, bien en un texto y entonces pinta una escena, estamos ante relaciones secundarias<sup>345</sup>.

En las revistas literarias ilustradas, la relación palabra imagen no se corresponden con un carácter primario, es decir no hay simultaneidad. Es el ilustrador el que, tras conocer el texto, establece sus modos de transmisión con un carácter secundario pues el texto precede a la imagen: el dibujante elige el momento, las situaciones y las características de las escenas que decide representar.

No ocurre lo mismo con otro tipo de ilustraciones pertenecientes a revistas literarias, revistas cómicas o incluso revistas de mercado con carácter sicalíptico o pornográfico, pues estas ilustraciones sí incluyen textos, a veces obra del propio

---

<sup>345</sup> Vid., Aarón Kibédi Varga, “Criterios para describir la relación entre palabra e imagen”, en A. Monegal (comp.), *Literatura y Pintura*, Arco/Libros, Madrid, 2002, pp. 109-135.



dibujante. Esa aparición simultánea no implica que las palabras y las imágenes se hayan producido al mismo tiempo. Lógicamente en estas revistas un creador conformaba su chiste o su idea y luego se producía la ilustración, pero el lector lo percibe como un acto unitario y la imagen escrita y visual llega como un conjunto, por ello se trata de relaciones con carácter primario.

En realidad todas las relaciones secundarias no son más que formas de interpretación: el ilustrador extrae del texto aquellos aspectos que más le interesan, las escenas que le parecen importantes y las refleja de acuerdo a su gusto y criterio y todo ello lo hace influenciado por lo que se podría denominar meta-relaciones, el conjunto de situaciones psicológicas, culturales, emotivas y sociológicas que impulsan a cada uno de los ilustradores a crear de una determinada forma.

Las ilustraciones no responden nunca a un criterio de éfrasis, pues no es la imagen la que genera el texto, sino el texto el que genera la imagen.

En los casos en que el espectador puede separar con claridad las palabras de la imagen podemos distinguir tres grados de unión decreciente:

- 1) Palabra e imagen coexisten dentro del mismo espacio, como en los carteles publicitarios. Aquí las imágenes son el marco; las palabras se inscriben en la imagen.
- 2) Palabra e imagen están separadas pero se presentan en la misma página. Están en una relación de interreferencia: se refieren. Los emblemas, las ilustraciones y algunos tipos de carteles serían buenos ejemplos, pero la interreferencia también caracteriza la relación entre un cuadro y su título, entre un texto y su ilustración.
- 3) Palabra e imagen no están presentadas en la misma página pero se refieren, independientemente la una de la otra, al mismo acontecimiento. El término

correferencia puede ser empleado para designar la relación entre publicidad visual y verbal, por separado del mismo producto, o entre cuadros y poemas hechos para conmemorar el mismo acontecimiento.

Hemos de señalar que la categoría de las ilustraciones que analizamos en este texto están siempre inscritas en el segundo apartado, de interreferencia.

Lo que sí varía es la relación que se establece entre texto e imagen, pues, como se ha indicado, en unos casos se puede localizar una relación próxima a la simultaneidad en tanto que en la mayoría de las colecciones se localizan relaciones de carácter secundario.

Si tomamos como ejemplo el relato de E. Zamacois, *La cita*, aparecido en la revista *El Cuento Semanal*, las ilustraciones de Medina Vera van conduciendo al lector por la historia de Ricardo San Román y su celosa amante, la bailarina Fuensanta Godoy, quien en su obsesión por comprobar la fidelidad de su pareja, pacta una cita con él haciéndose pasar por otra misteriosa mujer. Finalmente, en medio de la escena amorosa, la Godoy decide descubrir el engaño.

A lo largo de todo el relato, el lector ha ido viendo en la misma página o en páginas muy próximas, imágenes referidas a aspectos de la trama: la pareja de amantes, el niño que lleva la misiva, la reunión del Casino, algunos objetos de decoración, en definitiva el ilustrador ha ido escogiendo del relato aquello que le era más significativo, unas veces siguiendo al autor y otras actuando con mayor libertad.

Si nos detenemos en la ilustración final, que condensa el desenlace de la narración, podremos observar una escena que se adecúa perfectamente al texto, pero en la que el ilustrador ha colocado detalles que el autor obvió en su descripción.

Veamos el texto:

*Ella no se defendía, ni siquiera hablaba.*

*El la besó en la frente y los cabellos; sus brazos avaros rodearon su cintura; levantola del suelo. Al través de la oscuridad, sus dos sombras caminaron enlazadas.*

*De pronto resonó la voz de Fuensanta Godoy; aquella voz imperiosa, vibrante, orquestal, con que la actriz tiranizó en otro tiempo a las muchedumbres.*

*-¡Eres un miserable!*

*-¡Me repugnas, déjame!*

*Ella misma buscó por la pared, junto a la mesa de noche, el botón de la luz eléctrica; la habitación se iluminó. Lo amantes aparecieron de pie, el uno frente al otro; su actitud era de desconfianza y hostilidad; los dos estaban lívidos.*

*Fuensanta habló primero; sus palabras, más que de violento reproche, fueron de inacabable tristura y abatimiento.*

*-Me has roto el alma- dijo- ya no puedo quererte; vamos a dejarnos ¡Es horrible, horrible!... Después de lo ocurrido todo entre nosotros debe concluir.*

*El no podía responder, se había dejado caer sobre una silla, tenía deseos de llorar y recatábase el rostro entre las manos<sup>346</sup>.*

Comparémoslo con la imagen



*El C.S.  
La Cita  
Ilus. Medina Vera*

La ilustración recoge diversos elementos del texto:

- 1) El momento en el que la dama lleva la mano hacia la llave de la luz.
- 2) La postura física de los personajes.
- 3) Algunos objetos: la mesa de noche, el botón de la luz, la silla.

<sup>346</sup> Cfr., Eduardo Zamacois, *La cita*, Ilus. int., Medina Vera. Ilus. port., Tovar. *El C. S.*, nº 4, 25 enero 1907.

El dibujante ha captado, además, en el ambiente, el valor semántico sugerido por lexemas textuales como “desconfianza”, hostilidad,” “lívidos”, “tristura y abatimiento”, presentando a los amantes de pie y estableciendo un contraste entre el lenguaje corporal de uno y otro. La imagen de la mujer refleja una indignación extrema lograda con la representación del giro brusco del cuerpo y de las dos manos alzadas, una hacia la pared y la otra hacia el caballero con claro signo de detener o rechazar su acercamiento. En oposición a ella, Ricardo San Román, con el movimiento detenido, la mirada hacia el suelo y el gesto apesadumbrado no denota sorpresa sino vergüenza.

El ilustrador ha mostrado su autonomía creativa eligiendo para su dibujo este pasaje concreto, ese momento álgido del desenlace y descubrimiento del engaño. Para recrear con mayor fidelidad las connotaciones de misterio, hay una serie de detalles que son de propia inventiva del dibujante y que sirven para crear el ambiente: el antifaz colocado sobre la cama, símbolo icónico del ocultamiento de la dama, el almohadón en el suelo o la proximidad de la cama son un modo de sugerir la inmediatez de la escena amorosa que expresa el texto.

También son producto de la plena voluntad del ilustrador la decoración y vestuario, muy en la línea de la moda de la época. Se trata de una vestimenta apropiada a la ocasión, traje de calle para la señora, oscuro y sin excesivos adornos, y atuendo habitual para un caballero de clase media acomodada.

La ilustración cumple, pues, plenamente su función ya que, al representar escenarios y atuendos que son cercanos al lector y que éste puede identificar fácilmente por ser propios y conocidos en su entorno vital. De tal manera que la condición pragmática del texto literario se intensifica, favoreciendo su lectura y consiguiente éxito entre el público lector.

Frente a ese tipo de relaciones, podemos observar otro en el que las palabras y las imágenes aparecen unidas en el mismo texto.

Veamos un ejemplo obra del dibujante lorquino Demetrio<sup>347</sup>:



El lenguaje de la imagen es aquí fundamental como apoyo al texto, pues no sólo es un adorno sino que lo aclara, concreta su significado, le confiere virtualidad y completa la intencionalidad del autor; el lector sin la imagen probablemente no llegaría a captar todo el significado de este texto. Los datos que se infieren de la visión de la dama colocan sus palabras en su justo término, y deshacen la ambigüedad lingüística, basada en la polisemia que se deriva del verbo “encender”, o de la expresión “encender la sangre”, pues desaparecen ante la imagen de una señorita en actitud procaz, livianamente vestida y con todo el aspecto de una cocotte. El aspecto contorsionado de la figura de la dama, su atuendo, esas medias y tacones altos, tan poco apropiados para el lugar en que se ubica la imagen, o lo atrevido de su postura y atuendo, dan verdadero

<sup>347</sup> Vid., José Luis Molina Martínez, *Demetrio López Vargas (Lorca, 1886-Madrid, 1960), dibujante e ilustrador. Una reivindicación imposible*, Lorca, Ayuntamiento de Lorca, 1988, s/p.

sentido erótico a la expresión “me enciende la sangre”. El ambiente es, además, del gusto de la época: la bañera, los grifos vertiendo agua, la criada ataviada con delantal y cofia.

Siguiendo a Barthes, partimos de la base de que toda imagen es polisémica, por lo que subyacente al significante hay varios significados, entre los cuales el lector puede elegir unos y dejar otros.

Por esa inherente polisemia de la imagen, en toda sociedad se “desarrollan diversas técnicas destinadas a fijar la cadena flotante de significados, con el fin de combatir el terror producido por los signos inciertos: una de estas técnicas consiste precisamente en el mensaje lingüístico”<sup>348</sup>. Por tanto, en este tipo de ilustraciones con carácter primario podemos considerar la existencia de dos funciones: la de *anclaje* y la de *relevo*.

La función de anclaje es la más frecuente del mensaje lingüístico; aparece por lo general en la fotografía de prensa y la publicidad, contribuye a explicar sus elementos, denomina y, en lo simbólico, ajusta el sentido a una cierta connotación más dirigida, menos individual y más abierta.

La función de relevo es menos frecuente; se la encuentra principalmente en los textos humorísticos y en las historietas. La palabra y la imagen están en una relación complementaria. La palabra y la imagen son entonces fragmentos de un sintagma más general, y la unidad del mensaje se cumple en un nivel superior: la anécdota o la historieta.

En el caso concreto que nos ocupa, imagen y texto se complementan para cumplir la función de transmitir un mensaje de sensualidad o provocación al lector y no

---

<sup>348</sup> Vid., R. Barthes, “Retórica de la imagen”, en *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós, 1995, p. 36.

precisan de un ámbito o nivel superior al que incardinarse porque de la unión de texto e imagen se conforma un todo con sentido completo. Se cumplirían, pues, las dos funciones. Si partimos de la base de que ver es comprender, hemos de relacionar esta idea con la de que la imagen constituye un texto.

En el análisis de la imagen no hay un método universal, sino varios métodos específicos que se interconectan y entremezclan continuamente. El análisis visual se plantea, por tanto, de una manera pluridisciplinar, no es algo terminado ni inabarcable. Las áreas de conocimiento de la Historia del Arte, de la Filosofía, de la Sociología, la Lingüística, la Literatura, la Psicología y otras afines o complementarias conforman un amplio abanico que sientan las bases para el estudio y análisis de la imagen.

Los objetos visuales proyectan determinadas sensaciones en los receptores y producen su propia apreciación de las imagen, es decir una imagen puede agrandar o desagradar, pero no por ello deja de tener una determinada capacidad de atracción. Lo más importante que posee la imagen desde el punto de vista significativo es su capacidad de impacto emocional. Las imágenes nos atraen, nos convencen y nos emocionan. Al decodificar una imagen, se produce una reacción en el individuo mediante la cual la imagen actúa sobre el universo mental humano en el que se conservan una serie de relaciones emocionales entre escenas y sentimientos, emociones e imágenes. Así es como la imagen se carga de connotaciones que surgen del mundo interior de cada persona. Nuestra comprensión de la humano es inseparable de la simbolicidad, entendiendo por tal la capacidad de construir y transformar en la mente correlatos del ámbito vital en que la imagen se inserta.

Los estudios de Greimas<sup>349</sup> y Fontanille<sup>350</sup>, en el ámbito específico de la semiótica de las pasiones, intentan demostrar que la capacidad de extraer significados del ser humano excede con mucho lo estrictamente racional. Y esa capacidad se muestra tanto en la esfera de lo individual como de lo colectivo o social. La mente humana es el resultado tanto de rasgos y características singulares como de la sociedad que la construye a través de la fuerza encerrada en su caudal simbólico. Considerando la mente humana como resultado de un proceso evolutivo, las interpretaciones de los símbolos son también producto de ese proceso y como tal cambiantes.

Ya lo indicaba con claridad Foucault: “En cada instante que se elija estudiar en la historia de una cultura hay, pues, cierto estado de signos, un estado de los signos en general, es decir, que habría que establecer cuales son los elementos que actúan como soportes de valores significantes y a qué reglas obedecen estos elementos significantes en su circulación”<sup>351</sup>, y lo sistematizaron con lucidez Iuri Lotman y los semiólogos de la cultura de la Escuela de Tartu<sup>352</sup>.

Partiendo de que los sistemas y procesos de comunicación verbal no funcionan independientemente de los sistemas y procesos de comunicación no verbal y viceversa, llegaremos a comprobar que las palabras están mediadas por imágenes y que las imágenes son captadas por una mente ahormada en la lengua natural, por tanto la interrelación palabra e imagen es básica para el ser humano y puesto que esa relación está sujeta a cambios, en cada momento de la historia es preciso estudiar lenguaje e

---

<sup>349</sup> Vid., A. J. Greimas, *Del sentido II: ensayos semióticos*, Madrid, Gredos, 1989, pp. 265-280.

<sup>350</sup> Vid., J. Fontanille, *Sémiotique et littérature. Essais de méthode*, Paris, PUF, 1999, pp. 63-90. Fontanille analiza las pasiones y emociones en *La Princesse de Clèves*, de Mme. de la Fayette.

<sup>351</sup> Cfr., M. Foucault, *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 90.

<sup>352</sup> Iuri Lotman y Escuela de Tartu, *Semiótica de la Cultura*, Madrid, Cátedra, 1979. Sobre el tema que nos ocupa, vid., alguno de los interesantes artículos de Lotman recogidos en *La Semiosfera I (Semiótica de la cultura y del texto)* y *La Semiosfera III (Semiótica de las artes y de la cultura)*, Madrid, Cátedra/Universidad de Valencia, 1996 y 2000, respectivamente.



imagen en el contexto que se producen porque es donde sus signos y referentes adquieren virtualidad.

Si atendemos a la interrelación comunicación e imágenes visuales, podemos observar la relación entre el autor de una imagen, en este caso el dibujante, y el receptor de la misma, en nuestro caso los lectores.

La información visual se produce en la mente del receptor cuando recibe los datos que la imagen transporta; en cambio, la opinión o la intención se producen en la mente del emisor que la expresa o en este caso la dibuja.

Son muchos los autores que estiman que lo que transmite un mensaje visual sea fotográfico o pictórico está determinado en buena medida por la competencia del receptor. Es decir de la “actualización que haga del significado de la imagen”. De modo que según “saber de lector”, de lo que sepa acerca de lo que la imagen le muestra y de su bagaje cultural e ideológico entenderá o aceptará el mensaje u ocurrirá lo contrario<sup>353</sup>.

De manera que, según se desprende de estas opiniones, información gráfica e interpretación están indisolublemente unidas, tanto al emisor del mensaje como a su receptor. Ciertamente cuando un pintor, un ilustrador selecciona el tipo de mensaje que quiere transmitir o que quiere extraer del texto está plasmando su subjetividad, su opinión en la imagen captada. De modo que será la competencia discursiva del receptor la que determine en buena medida, que la imagen tenga los efectos informativos o de opinión buscados por el emisor.

---

<sup>353</sup> Cfr., Carlos Abreu, “Información y opinión: binomio inseparable”, en *Revista Latina de Comunicación Social*, n° 23, 1999, La Laguna.

De acuerdo con el criterio de Doménech Font, toda imagen es en principio polisémica, implica una gama de significados y su lectura puede ser múltiple<sup>354</sup>.

En este sentido Manuel Alonso y Luis Matilla aseguran que los creadores de mensajes visuales actúan con intenciones comunicativas concretas y dotan a sus propuestas de significados precisos. Pero, reconocen que, en la recepción de los mensajes, el público está influido por un contexto personal y social que matiza el significado original y provoca la aparición de diferentes sentidos para idénticas imágenes<sup>355</sup>, ya que el “código de reconocimiento” actúa de manera muy homogénea en grandes sectores con bases culturales comunes, lo que determina que las figuras sean reconocidas como tales en escenarios concretos e identificables y que la decodificación literal de la propuesta visual se completa con su acción sobre el universo mental de los lectores, en el que, consciente o inconscientemente, estos conservan un incalculable número de relaciones emocionales entre escenas y sentimientos, entre visiones y emociones. Así nacen las sugerencias, las connotaciones, cuya estrecha vinculación con el mundo interior de cada persona provoca muchas matizaciones y divergencias interpretativas.

Es el poder de la sugerencia, la diversidad de las connotaciones posibles, lo que convierte la comunicación por imágenes en polisémica. Porque el reconocimiento de las formas, la significación literal de las imágenes se presta a pocas dudas, sobre todo en imágenes con alto grado de figuratividad<sup>356</sup>.

La facultad de las impresiones visuales para activar las emociones de la mente humana ha sido observada desde épocas remotas. “El oído agita la mente con más

---

<sup>354</sup> Doménech Font, *El poder de la imagen*, Salvat, Barcelona, 1981, p. 15.

<sup>355</sup> Manuel Alonso/Luis Matilla, *Imágenes en acción*, Madrid, Akal, 1990, pp. 65-66.

<sup>356</sup> *Ibidem*, p. 66.

lentitud que el ojo”, dijo Horacio al comparar el efecto de la escena con el de la narración visual<sup>357</sup>. Esta idea que está en la base de toda la historia de la ilustración adquiere virtualidad en estas colecciones de novela corta, de forma que la función de los dibujantes estriba en hacer gratos a los lectores la lectura, al mismo tiempo que representar una síntesis de los aspectos textuales más destacados. El logro de los propósitos está en función de la habilidad del ilustrador y también de la calidad de los medios técnicos de que dispone.

Las posibilidades del dibujante de ejercer como verdadero transmisor que llega a la mente del lector es muy superior en colecciones como *El Cuento Semanal*, *Los Contemporáneos* o *El Libro Popular*, que en otras como *La Novela Corta* o *La Novela Semanal*, en las que no sólo la calidad de la ilustración es baja, sino que además, cuantitativamente, se dan pocas ilustraciones con lo que la posibilidades de impactar al lector son menores.

Tomaremos como ejemplo una novela perteneciente a la colección *El Libro Popular* titulada *El caso del doctor Iturbe*<sup>358</sup>, de Rafael López de Haro, ilustrada por Demetrio.

El doctor Iturbe es un afamado médico capaz de encontrar cura a terribles enfermedades, pero cuando su adorada esposa enferma de tifus, ante la imposibilidad de salvarla, decide intentar una transfusión sanguínea de otra mujer, Luisa, que se presta al experimento. Iturbe logra salvar a su esposa pero su generosa donante muere. A partir de ese momento la esposa se convierte en una especie de animal salvaje que se arrastra por el jardín y solamente logra que vuelva en razón cuando concibe un hijo.

---

<sup>357</sup> Q. Horacio Flaco, *Arte Poética*, en T. Herrera Zapién (introducción y notas), edición bilingüe latín-castellano, México, UNAM, 1970.

<sup>358</sup> Vid., Rafael López de Haro, *El caso del doctor Iturbe*, Ilus. Demetrio, *El L. P.*, nº 13, 3 octubre de 1912.

Transcurrido un tiempo, Iturbe aprecia que su esposa se ha ido transformando en la persona de la donante muerta y, ante la imposibilidad de que se restablezca, la envenena. La ley lo ajusticia a él.

El ilustrador sintetiza el contenido textual en 8 cuadros que cumplen la curiosa misión de plantear de forma plástica la bipolaridad temática que subyace en el argumento, basada en las parejas de antónimos hombre - mujer; doctor - Laura; preocupación - locura, que serán el desencadenante del drama final.

La portada actúa en este caso de verdadero antecedente argumental, puesto que las imágenes parten de dos semas esenciales:

+ locura de la esposa y + preocupación del doctor que se manifiestan en enfrentamientos antinómicos.

a) La mujer desnuda / El hombre vestido.

b) La mujer gesto perdido / El hombre gesto abatido.

c) La mujer en el espacio frondoso / El hombre en el espacio árido.

Entre la portada y la ilustración final que representa la escena del ajusticiamiento, Demetrio ha elaborado siete dibujos que colaboran a narrar la historia, partiendo de los conocimientos y convenciones propias del público lector.

Las imágenes siguen una secuencia lineal con la narración: 1) Preocupación del doctor (Imagen 1); 2) Conversación con la donante (Imagen 2); Mujer desnuda en el jardín (Imagen 3); 4) El doctor con la mujer en brazos (Imagen 4); 5) La mujer ante el espejo (Imagen 5); 6) Escena del reconocimiento del marido de la donante (Imagen.6); 7) Enfrentamiento de la pareja (Imagen 7); 8) Ajusticiamiento (Imagen 8).

Todas esas ilustraciones arrastran las connotaciones derivadas de las apreciaciones culturales y contienen rasgos icónicos comúnmente aceptados.

La preocupación del doctor ante la enfermedad de su esposa lo capta sentado ante un escritorio en el que se destacan dos libros en primer plano, símbolo de su capacidad de estudio, y la mano en la frente y la mirada baja denotativos de la angustia que sufre el personaje. Como contraposición en la escena siguiente, la esposa está dibujada desnuda en medio de un jardín con el pelo al viento y la mirada perdida; en el cuadro de la disputa de la pareja premonitorio al desenlace, se utilizan gestos que han adquirido significados en las relaciones humanas: los puños cerrados indicativos de indignación y la mano en alto sugeridora de acusación. La escena del ajusticiamiento ubica como fondo dos cipreses que comportan claras connotaciones de muerte.

Demetrio consigue, mediante la ilustración de esta novela cubrir prácticamente todos los pasos de la ficción narrativa, pese a que ha sido su voluntad y su capacidad de intérprete la que ha prevalecido, como si de un narrador omnisciente se tratase y ha decidido qué partes de la obra deseaba ilustrar y cuáles serían los motivos representables.



*El L. P.*  
Portada  
*El caso del doctor Iturbe*  
Ilus. Demetrio



*El L.P.*  
*El caso del doctor Iturbe*  
Ilus. Demetrio  
Imagen 1



*El L.P.*  
*El caso del doctor Iturbe*  
Ilus. Demetrio  
Imagen 2



*El L.P.*  
*El caso del doctor Iturbe*  
Ilus. Demetrio  
Imagen 3



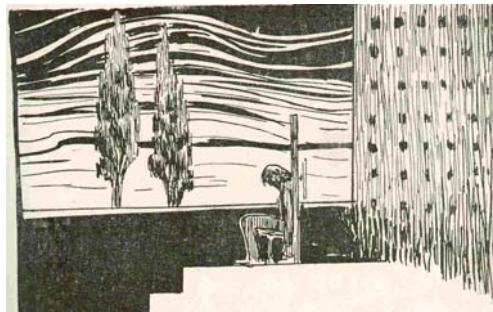
*El L.P.*  
*El caso del doctor Iturbe*  
Ilus. Demetrio  
Imagen 4



*El L.P.*  
*El caso del doctor Iturbe*  
Ilus. Demetrio  
Imagen 5



*El L.P.*  
*El caso del doctor Iturbe*  
Ilus. Demetrio  
Imagen 6



*El L.P.*  
*El caso del doctor Iturbe*  
Ilus. Demetrio  
Imagen 7

#### **5.4. LOS TEMAS Y MOTIVOS NARRATIVOS Y SU ILUSTRACIÓN: ARGUMENTO, TEMA Y MOTIVO**

La cuestión de delimitar los argumentos, temas y motivos esenciales en las ilustraciones de las novelas cortas, resulta altamente compleja por cuanto hemos de partir de unos conceptos literarios que se trasponen al ámbito de las manifestaciones visuales, y que han de tener, de un lado, todas las consideraciones teóricas e interpretativas propias de los estudios literarios y de otro, las apreciaciones de las artes figurativas y pictóricas

Esta es la razón por la que, antes de iniciar este apartado, intentemos clarificar la línea de análisis que vamos a seguir, una línea amplia y en cierta manera “convencional”, dado que estamos frente a una literatura de “gran difusión”, en la que los temas y motivos de ilustración no tienen unos límites precisos, puesto que la pretensión inicial es que texto e imagen sean perfectamente comprendidos por el público, razón por la que no se ejerce ningún intento de complicación temática, formal o visual.

La cuestión resulta compleja en su propia delimitación conceptual y terminológica dado que los mismos términos son utilizados por los diferentes teóricos con variaciones de alcance significativo. *Tema, motivo, materia, argumento, contenido, historia* (el momento en el que el material no ha recibido todavía una configuración dentro del texto narrativo), *trama* (el material se encuentra provisto de forma) o *fábula* (organización del material), son términos que se confunden e interconexionan a la hora del análisis, en función de las diferentes opiniones<sup>359</sup>. El problema se hace mayor cuando se trata del intento de sistematización temática de un número tan amplio y

---

<sup>359</sup> Para estos conceptos, vid., B. Tomachevski, *Teoría de la Literatura*, Madrid, Akal, 1982, p. 182 y ss., 200-203.

variado de ejemplares, como el que acoge al fenómeno de la novela corta. Vamos a proceder, pues, a la aclaración significativa de cada uno de estos términos para tener garantías a la hora de acometer el análisis temático.

Generalizando, hemos de concretar que la novela es un *discurso* que contiene una *historia*. Por lo tanto, comprende una organización determinada de materia lingüística (*discurso*) y la referencia de un complejo humano en un marco espacio-temporal (*historia*). Así pues, podemos aseverar que el género narrativo “se articula esencialmente en una serie de sucesos o acontecimientos humanos (el complejo humano) encadenados en el tiempo desde un principio a un fin y en una unidad superior de acción o significación”<sup>360</sup>.

Por consiguiente, los motivos, unidades básicas de significación, provienen del plano narrativo, de la categoría de los acontecimientos y de aquellas situaciones dictadas por los personajes y el espacio-tiempo, o cronotopo, es decir, el tratamiento de ese tiempo y de ese espacio<sup>361</sup>. El motivo pone al descubierto las cualidades del personaje y da un sentido a la acción.

Así pues, el motivo está dentro de la historia pues la historia

“Representa el momento en el que el material no ha recibido todavía una configuración dentro del texto narrativo. En ella (la historia), los motivos, esto es, las unidades narrativas mínimas, se organizan de acuerdo con un patrón lógico y cronológico”<sup>362</sup>.

El análisis temático exige la descripción de unas unidades que han de reunir y estructurar los datos semánticos que aparecen en la historia:

---

<sup>360</sup> Vid., Arcadio López Casanova / Eduardo Alonso, *Poesía y Novela (Teoría, método de análisis y práctica textual)*, Valencia, Bello, 1982, pp. 427 y ss.

<sup>361</sup> “Unidad conjunta del tiempo y del espacio que, con formas y relaciones diferentes en cada relato, está presente en todos como unidad de construcción” (cfr. M<sup>a</sup> del Carmen Bobes Naves, *La novela*, Madrid, Síntesis, 1993, p. 9).

<sup>362</sup> Cfr., Antonio Garrido Domínguez, *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1993, pp. 38-39.



1. Motivos: unidades básicas de significación que provienen del plano narrativo, de la categoría de los acontecimientos y de aquellos motivos dictados por los personajes y el espacio-tiempo.
2. Tema: es una categoría semántica amplia y abstracta que engloba la acción o el juego de acciones.
3. Acciones: movimiento que organiza los distintos impulsos de significación o motivos. El juego de acciones se puede clasificar en tres ejes de significación: búsqueda o deseo; luchas y comunicación o información.

			<b>Tema</b>			
	<b>Acciones</b>	1	2	3		
		Búsqueda o Deseo	Lucha	Comunicación o Información		
<b>Motivos</b>		a b c	a b c	a b c		

	<b>Secuencia narrativa</b>	
Nivel narrativo		Nivel semántico
<b>Sucesos</b>		<b>Motivos</b>
Movimiento de la intriga		Movimiento de la acción

	<b>Funciones narrativas</b>	
Cardinales: ( <i>propósito</i> ↓ <i>ejecución</i> ↓ <i>consecuencia</i> ) contienen el motivo		Indiciales:  referidas a atributos de personajes,  contienen un segundo Motivo
	<b>Motivo</b>	
Pone al descubierto Cualidades del personaje		Da un sentido a la acción

Es desde la Tematología, “entendida como la rama de la Literatura Comparada que se encarga del análisis de los temas y argumentos de los textos literarios y sus relaciones tanto internas como externas, es decir, su recurrencia en otras manifestaciones textuales o artísticas anteriores o posteriores”, desde donde hemos de estudiar estos conceptos<sup>363</sup>. Pero la elección de este acceso no está exenta de dificultades. Aun partiendo de premisas comunes, los mismos términos son empleados por unos teóricos y por otros, variando su alcance significativo en cada caso<sup>364</sup>.

Quizá la propuesta y clarificadora definición de Miguel A. Márquez<sup>365</sup> sea la más útil para nosotros en este momento. Así, encontramos que, para este teórico, el concepto de *tema* debe ser el de significado más amplio, por encima de cualquier otro que se utilice. Para Márquez, *tema* constituye el término menos determinado, y designa cualquier materia literaria más o menos amplia, y más o menos general<sup>366</sup>.

Tomashevski alude al tema como fuerza figurativa global del texto narrativo<sup>367</sup> que se desarrolla a través de los motivos, quien también habla de *motivos asociados*, es decir, los constitutivos de un género, a los que R. Barthes llama *nudos* (funciones importantes) y *catálisis* (funciones secundarias)<sup>368</sup>. Doležel, sobre el esquema retórico y los niveles narrativos de Barthes establece tres fases.

En el siguiente esquema queda expuesto y resumido todo lo anterior:

---

<sup>363</sup> Cfr., Susana Gil-Albarellos, “Literatura Comparada y Tematología”, en *Exemplaria*, 6, 2002, p. 213.

<sup>364</sup> Además de la bibliografía que se cita sobre el tema, vid., Claudio Guillén, “Los temas: tematología”, en *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica, 1985, pp. 248-303.

<sup>365</sup> Miguel A. Márquez, *Tema, motivo y tópico. Una propuesta terminológica*, en *Exemplaria*, 6, 2002, pp. 251-256

<sup>366</sup> Vid., Miguel Ángel Márquez, cit., 2002, p. 253.

<sup>367</sup> Vid., Boris Tomashevski (1928), *Teoría de la Literatura*, cit., 1982, p.

<sup>368</sup> Vid., B. Tomashevski, cit., 1982, p. 185 y ss. R. Barthes, “Introducción al análisis estructural del relato”, en *Análisis estructural del relato*, Tlhuapán (Puebla, México), Premiá, 1988, p. 15.

Niveles del texto narrativo			
↑ R. Barthes	acciones ↓	funciones ↓	narración ↓
Esquema retórico	<i>inventio</i>	<i>dispositio</i>	<i>narratio</i>
L. Doležel ↓	↑ motivema	↑ estructura de motivos	↑ tejido de motivos
Constitución del Significado narrativo			

Para las metodologías que se ocupaban de los contenidos de la obra literaria, *el tema* es el centro de la organización, que se determinaba de un modo absolutamente impresionista cuyo descubrimiento radicaba en gran manera en las condiciones del lector. No se puede dejar de reconocer la existencia de elementos temáticos en el texto literario, sobre todo porque los escritores lo han reconocido desde siempre. Para la crítica temática el tema será un universal en el que se articulan activa y pasivamente “la idea oscura” de que arranca el quehacer literario y el correlato en que se expresa, modulándose mutuamente, condicionándose y constituyendo así la unicidad irreductible de cada una de las obras literarias. El elemento temático es así a la vez intertextual e intratextual, al variarse en el mismo discurso en otros escritos del mismo autor.

Una referencia básica para esta cuestión es Elisabeth Frenzel, quien en dos obras fundamentales, ha llevado a cabo la sistematización de los argumentos y motivos más importantes utilizados en las obras literarias a lo largo de la historia<sup>369</sup>. Precisamente en el prólogo de su *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, hace una reflexión muy clarificadora sobre estos conceptos. Para Frenzel

“Por argumento no debe entenderse lo argumental en general, como polo opuesto a la estructura formal de la obra, es decir, no todo lo que la

<sup>369</sup> Vid., Elisabeth Frenzel, *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, Madrid, Gredos, 1976 y *Diccionario de motivos de la literatura universal*, Madrid, Gredos, 1980.

naturaleza ofrece a la literatura como materia prima, sino como una fábula tejida por los componentes de la acción y prefijada ya fuera de la literatura, una “trama” que llega al escritor en forma de experiencia, visión, informe, acontecimiento o tradición a través del mito y de la religión, o como acontecimiento histórico, ofreciéndolo un estímulo para su adaptación literaria<sup>370</sup>.

Según E. Frenzel, los contornos del argumento lo diferencian tanto del “tema” como del motivo por cuanto el motivo no hace más que pulsar un acorde allí donde el argumento ofrece la melodía completa. El concepto de motivo, extraordinariamente importante para el análisis del argumento, designa al componente central de un argumento que tiene la posibilidad de ser combinado:

“Una cadena o un complejo de motivos, forman un argumento. La estructura elástica de los motivos de los argumentos es la que condiciona su variabilidad, asegurando a algunos de ellos una historia que se extiende ya a lo largo de dos milenios y medio”<sup>371</sup>.

Este concepto alemán de argumento, relaciona la tradición francesa e inglesa de “thème” y “theme”, que abarcaría los conceptos de *tema*, *argumento*, y *motivo* aunque con menor precisión.

En términos generales consideraríamos que el *argumento* es un concepto amplio que desarrolla y explica lo que consideramos *el tema*, mucho más abstracto en su definición.

Segre, diferenciando además entre *tema* y *motivo*, considera tema a aquellos elementos estereotipados que sostienen un texto o gran parte de él; los motivos son por el contrario elementos menores, y pueden estar presentes incluso en un número elevado<sup>372</sup>. Muchas veces un tema resulta de la insistencia de muchos motivos. Los

---

<sup>370</sup> Cfr., Elizabeth Frenzel, *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, cit., p. VII.

<sup>371</sup> Cfr., Elizabeth Frenzel, *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, cit., p. VII.

<sup>372</sup> Vid., Cesare Segre, “Tema/Motivo”, en *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985, pp. 339-366. Consúltese, además, Ernest Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, F.C.E., México-Madrid –Buenos Aires, 1955.

motivos tienen mayor facilidad para manifestarse en el plano del discurso lingüístico, tanta que si se repiten pueden actuar de forma similar a los estribillos. Los temas son generalmente de carácter metadiscursivo. Los motivos constituyen resonancias discursivas de la metadiscursividad del tema<sup>373</sup>.

En el diccionario de Marchesse y Forradellas, se define *motivo*, como “cada una de las unidades menores que configuran un tema o dan a este la formulación precisa en un determinado momento del texto, que puede ser recurrente (*leitmotiv*), expresarse en el discurso con las mismas palabras y modificar su función y significación al combinarse con otros motivos”. También se refiere a *motivo* en la interpretación de Tomachevski como “*la unidad funcional de la fábula*”<sup>374</sup>.

Son tantas, pues, las consideraciones y opiniones sobre la cuestión que, siguiendo al profesor Martínez Arnaldos<sup>375</sup>, hemos optado por centrar nuestra clasificación en la visión planteada por Boris Tomachevski<sup>376</sup>.

La obra puede analizarse en unidades temáticas, es decir, la obra posee un *tema* y cada una de las partes tiene el suyo, existiendo una serie de partículas más pequeñas del material temático que son los *motivos*. Los motivos constituyen el nexo temático de la obra y según su función los divide en *asociados* si afectan a la situación, como la acción de los personajes y *estáticos* si no la modifican, como las descripciones físicas de los personajes, espaciales o personales.

---

<sup>373</sup> Cfr., Angelo Marchesse/Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 2000, pp. 398-399.

<sup>374</sup> Cfr., *Ibidem.*, p. 275.

<sup>375</sup> Vid., Manuel Martínez Arnaldos, *La novela corta española en el primer tercio del siglo XX. Teoría y práctica*, cit., 1982, pp. 116-117.

<sup>376</sup> Boris Tomachevski, “Thematique”, en T. Todorov (ed.), *Theorie de la Litterature*, Du Seuil, Paris, 1965, pp. 263-307.

Pero, como señala el profesor Martínez Arnaldos, agrupar temáticamente un fenómeno tan amplio como es las colecciones de novela corta resultaría extremadamente complejo:

“Supondría un detenido análisis que nos atreveríamos a calificar de aritmético, con sumas, rectas, multiplicaciones y divisiones de temas y motivos, hasta lograr un objetivo o resultado final o global temático, las más de las veces dudoso, si atendemos a la interpretación subjetiva del lector medio”<sup>377</sup>.

Por ello la agrupación en que nos basamos responde a un criterio convencional, intuitivo o lógico, que además, se ve dificultado porque al mismo tiempo intentamos descubrir esta clasificación temática a nivel ilustrativo y deslindar los motivos esenciales.

## **5.5. LOS GRANDES MOTIVOS EN LAS ILUSTRACIONES DE LAS COLECCIONES DE NOVELA CORTA**

Dada la variedad y cantidad de temas y motivos presentes en las ilustraciones de las colecciones de novela corta, solamente trataremos los más repetidos o destacados. Advertimos que la distinción y referencia que hemos aplicado a los motivos en la ilustración presenta algunas diferencias con lo que es el *motivo* en narratología. Si partimos de la base de que los motivos en las ilustraciones son cada una de las unidades funcionales de la fábula, entendiendo por fábula un conjunto argumental más amplio y architextual, consideraríamos, por ejemplo, “la muerte” como un motivo ilustrativo,

---

<sup>377</sup> Cfr., Manuel Martínez Arnaldos, *La novela corta española en el primer tercio del siglo XX. Teoría y práctica*, cit., p. 117. En el Capítulo IV de este mismo trabajo, pp. 115-167, el profesor Martínez Arnaldos establece como clasificación general, la siguiente: 1) La novela corta social. 2) La novela corta sobre el ambiente cultural de la época. 3) La novela corta costumbrista. 4) La novela corta taurina. 6) La novela corta dramática y sentimental. 7) La novela corta trágica. 8) La novela corta histórica y legendaria. 9) La novela corta policíaca y de intriga. 10) La novela corta utópica y fantástica. 11) La novela corta erótica y pornográfica. 12) La novela corta psicológica. 13) La novela corta de tesis. 14) La novela corta como discurso temático contra los géneros novelesco y pastoril. 15) La novela corta humorística. Aproximadamente, seguiremos el mismo planteamiento.

desde el punto de vista de que es un eslabón en la cadena temática que conforma algunas novelas. El amor es el eje temático de gran cantidad de obras pero en torno a él se dan una serie de motivos ilustrativos: “el retrato de la mujer”, “la diversión de la pareja”, “la muerte del enamorado”, “la enfermedad”, etc. La consecuencia de unos amores desgraciados es la muerte que se ilustra con la figura de una mujer a la que acaba de matar su amante en *La guitarra*<sup>378</sup> o en *el Sabor de la sangre*<sup>379</sup>. El paisaje o las calles de la ciudad constituyen otro “motivo visual” de ambientación que albergará el discurrir del tema en obras como *La Aparcera*<sup>380</sup>.

Desde esta perspectiva, consideramos la existencia de dos tipos de motivos: *activos*, que influyen de alguna manera en la temática, por ejemplo, “la vida cotidiana”, “la violencia”, “la muerte”, “las relaciones de pareja”, y *pasivos*, que suponen un simple escenario para la fábula, por ejemplo, “la moda”, “el retrato”, “los animales”, “el paisaje”.

			Muerte
			Vida cotidiana
			Violencia
	<i>Activos</i> →	Temática	Ocio
			Diversión
			Costumbrismo
			Relaciones de pareja
<b>Motivos</b>			
			Moda
			Retrato
	<i>Pasivos</i> →	Escenario	Caricatura
			Animales
			Paisaje

Estos motivos infieren una configuración y una identidad de la sociedad que implica una serie de influencias iconográficas previas, que se pueden rastrear en el

<sup>378</sup> Vid., Salvador Rueda, *La guitarra*, Ilus. int. Pedrero, Ilus. port. Santana Bonilla, *El C.S.*, nº 5, 1 febrero de 1907, pagina final.

<sup>379</sup> Vid., José Francés, *El sabor de la sangre*, Ilus. Pedraza, *El L. P.*, nº 21, 28 noviembre de 1912, p. 25.

<sup>380</sup> Vid., José Jesús García, *La Aparcera*, Ilus. int. Juan Francés, Ilus. port. R. R. Calvet, *Los C.*, nº 14, 2 abril de 1909, página inicial.

mundo de la pintura y que son consecuencia del texto escrito y de la consideración del dibujante, como hemos mostrado en otros apartados de este mismo trabajo, ya que el dibujante actúa de puente entre el lector y el autor. En cualquier caso, para nuestro análisis en este apartado hemos decidido obviar algunos de ellos, cuyo estudio se realizará con mayor profundidad en el capítulo correspondiente al estudio de las grandes colecciones. Así, nos centraremos en el estudio iconográfico de seis grandes motivos ilustrativos que ya han aparecido en el cuadro en el que los resumía: muerte, vida cotidiana, ocio y diversión, costumbrismo, retrato y caricatura.

### ***La muerte***

De todos los motivos contenidos en las ilustraciones de las colecciones de novela corta, es quizás la muerte el que admite mayor número de metáforas figurativas e indicaciones de tipo metafórico. De ahí que para analizarlo, nos parezca oportuno partir de la premisa de Gombrich:

“La posibilidad de la metáfora surge de la infinita elasticidad de la mente humana; atestigua su capacidad de percibir y asimilar nuevas experiencias como modificaciones de otras anteriores, o de encontrar equivalencias en los más variados fenómenos y sustituir uno por otro. Sin ese proceso constante de sustitución no sería posible ni el lenguaje ni el arte, ni aún la vida civilizada.”<sup>381</sup>

Las referencias a la muerte, han sido una constante en el arte, basadas, en unos periodos, en reflexiones filosóficas y religiosas sobre el más allá y la fugacidad de lo terreno y en otros, en una referencia vital insoslayable, que forma parte de la propia existencia. Desde los grandes tópicos del *vanitas vanitatis* o el *memento mori*<sup>382</sup>, la

---

<sup>381</sup> Ernst Gombrich, *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre el arte*, Madrid, Debate, 1998, p. 27.

<sup>382</sup> El término *vanitas*, “vanidad”, aparece en un pasaje del antiguo testamento (Eclesiastés 1, 2): “Vanidad de vanidades y todo vanidad”. Aunque la naturaleza muerta sobre el motivo *vanitas vanitatis* se desarrolló en el siglo XVII, temas como la fugacidad de la vida y de las cosas terrenales aparecen en pinturas religiosas anteriores, donde se muestra a San Jerónimo o María Magdalena contemplando un



pintura se ha poblado de iconos alusivos a una realidad que conlleva el dolor de la separación y el miedo a lo desconocido. Pese a que el *vanitas* o *el memento mori*, por sus connotaciones ideológicas, no aparecen con frecuencia en las ilustraciones de novela corta, proclives a cuestiones de menor calado intelectual o religioso, sí es posible encontrar algunos casos puntuales de imágenes referidas a estos grandes tópicos. De forma particular se repite un motivo iconográfico de uso común desde la Edad Media: la calavera<sup>383</sup>.

A modo de ejemplo, citamos portadas de *Los Contemporáneos* o de *El Libro Popular* en las que la calavera, elemento central, se acompaña de otros signos connotativos del fin de la vida. En *El sino*<sup>384</sup> o *Los gusanos*<sup>385</sup>, las calaveras están en un lugar de significación total de muerte, entre la podredumbre o saliendo de un nicho del cementerio. *Un veterano*<sup>386</sup> recoge al esqueleto envuelto en túnica negra, sosteniendo la guadaña que, en la tradición popular, alude al instrumento con el que la Parca siega la vida, en tanto que, en *Al borde la vida*<sup>387</sup>, la calavera, aparece, tocando la flauta encima

---

cráneo como *memento mori* (recordatorio de la muerte). Los cráneos también recuerdan el Gólgota el lugar de la crucifixión de Cristo. Las primeras representaciones de este motivo aparecían en la parte trasera de algunas pinturas como las que se encuentran en el reverso de un retrato de Bartehl Bruyn de 1524 o del *Díptico Carondelet* del pintor flamenco Jan Gossaert.

<sup>383</sup> A propósito de este motivo señala Victor L. Stoichia: “Entre los objetos que suelen representarse en el reverso de los ópticos y los trípticos hay uno que alcanza gran éxito y desborda los límites del siglo XV: la calavera. La absoluta negatividad del objeto (evidente sobre todo al considerarlo como proyección inversa de un retrato) se conjuga con el ostentoso ilusionismo de la representación. La calavera es el negativo del retrato al igual que el envés es el negativo del haz. El verso es el espacio consagrado a la imagen, su reverso es la cara que se dedica a la verdad. Aunque la oposición haz/ envés no es la única raíz de la naturaleza muerta, no es menos cierto que las primeras naturalezas muertas independientes aparecen sólo cuando el reverso ha conquistado el verso. Es en este momento cuando lo que originariamente había sido concebido como antiimagen se convierte totalmente en imagen” (Cfr., Victor L. Stoichia, *La invención del cuadro*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2000, pp. 30-31).

<sup>384</sup> Vid., J. Dicenta, *El sino*, Ilus. int. Pedrero, Ilus. port. R. R. Calvet, *Los C.*, nº 28, 9 julio de 1909.

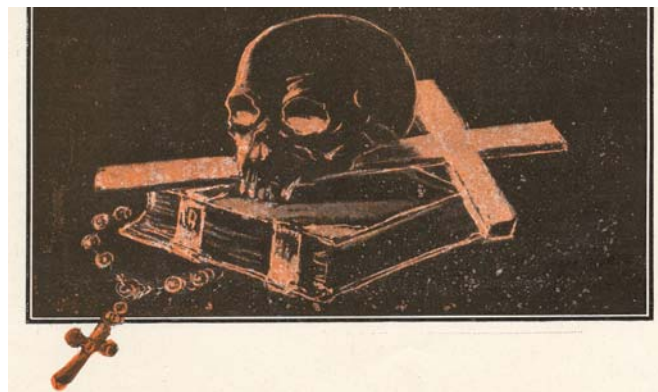
<sup>385</sup> Vid., Silverio Lanza, *Los gusanos*, Ilus. int. Cilla, Ilus. port. R. R. Calvet, *Los C.*, nº 32, 6 agosto de 1909.

<sup>386</sup> Vid., Roberto Molina, *Un veterano*, Ilus. Bartolozzi, *El L. P.*, nº 22, 23 junio de 1913.

<sup>387</sup> Vid., E. Ramírez Ángel, *Al borde de la vida*, Ilus. int. J. Francés, Ilus. port. R. R. Calvet, *Los C.*, nº 63, 11 marzo de 1910.

de una cabaña. En el caso de *Eros*<sup>388</sup>, la portada dibuja una extraña figura, de rasgos esperpénticos: Cupido en los miembros superiores y esqueleto en los miembros inferiores, escenificando a la vez vida y muerte. La vida en el rostro y el cuerpo macilento y la muerte en las descarnadas extremidades inferiores.

Entre los escasos ejemplos del *vanitas* y del *memento mori*, citamos la ilustración de *La visita al Paraíso*, donde los tres santos monjes penetran en una zona denominada por el epígrafe del cuento *El espejo del mundo*, que se acompaña con imágenes alusivas a la religión como única salvaguarda de la vida eterna, al aparecer la cruz, el rosario y la Biblia<sup>389</sup>.



*Los C.*  
*La visita al paraíso*  
Ilus. Fernández Mota

*Con pasmo y dolor veían los tres santos religiosos el eterno morir y resucitar de aquellas criaturas. Comprendían así la verdadera significación de las acciones humanas, ni excelentes ni perversas sino tan solo vulgares*<sup>390</sup>.

<sup>388</sup> Vid., Lema: Uno que sabe hacer palotes, *Eros*, Ilus. R. R. Calvet, *Los C.*, nº 94, 14 octubre de 1910.

<sup>389</sup> Entre los cuadros en que aparece este motivo, referimos Pieter Clesz *Naturaleza Muerta, Vanitas*, (1623) Metropolitan Museum of Art, Nueva Cork. Antonio de Pereda, *Vanitas Vanitatum* (1640-1645), Kunsthistorisches Museum, Viena. Simon Renard de Saint-André, *Vanitas* (h. 1650), Musée des Beaux-Arts. Todos ellos comparten los mismos signos iconográficos: La calavera y objetos rotos y retorcidos que expresan el diálogo interior del pintor que se enfrenta a lo ineluctable del destino humano. En el caso de A. de Pereda el cuadro además tiene un trasfondo político, a los cráneos se añaden símbolos alusivos a la grandeza de España en la época de Carlos V, con lo que se ilustra la pérdida de la hegemonía española en el siglo XVII (vid., Matilde Battistini, *Símbolos y alegorías*, Barcelona, Electra, 2003, p. 362).

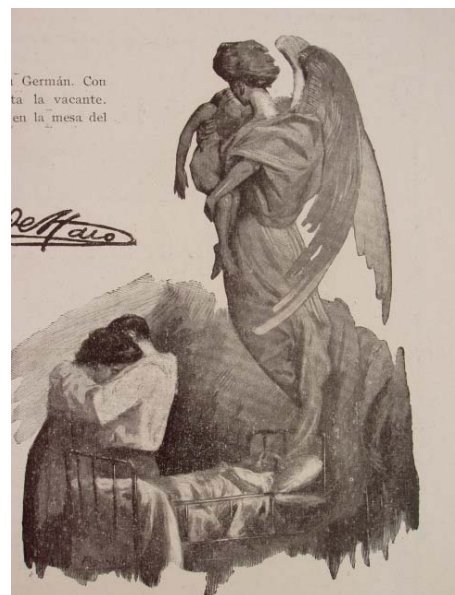
<sup>390</sup> Cfr., Mauricio López Roberts *La visita al paraíso*, Ilus. int. Fernández Mota, Ilus. port. R. R. Calvet, *Los C.*, nº 49, 3 diciembre de 1909.

Las ilustraciones de las colecciones de novela corta tratan la idea de la muerte en todas sus facetas, procesos y pasos, tanto reales como asumidos por las creencias populares y religiosas.

En *El paralítico*<sup>391</sup>, de Zamacois, vemos el momento en que el alma del difunto sale de su cuerpo, al igual que en *Vulgaridad*<sup>392</sup>, donde un ángel recoge al niño ante el desolado llanto de sus padres.



El C. S.  
*El paralítico*  
Ilus. Villalobos



El C. S.  
*Vulgaridad*  
Ilus. Agustín

No todas son figuraciones o metáforas en torno a este tétrico motivo, pues son frecuentes las representaciones del difunto en el féretro y en la capilla ardiente. La última imagen de *La santita de la sierra*<sup>393</sup> dibuja a Soledad, dentro de su ataúd, rodeada por cuatro cirios y cubierta con flores, sobre cuya frente se posa una paloma. El caballero

<sup>391</sup> Vid., E. Zamacois, *El paralítico*, Ilus. Villalobos, *El C. S.*, nº 97, 6 noviembre de 1908.

<sup>392</sup> Vid., Rafael López de Haro, *Vulgaridad*, Ilus. Agustín, *El C. S.*, nº 116, 19 marzo de 1909.

<sup>393</sup> Vid., Pedro Luis de Gálvez, *La santita de la sierra*, Ilus. Pueyo, *Los C.* nº 105, 30 diciembre de 1910.

que llora en *Cómo cambia el amor*<sup>394</sup> se arrodilla ante el cuerpo inerte y amortajado de su enamorada. El colegial de *La viudita soltera*<sup>395</sup> está también en la capilla ardiente acompañando la triste descripción realizada en el texto:

*Allí, sobre cuatro cirios, tendido sobre un negro ataúd, bajo un túmulo siniestro, estaba el colegial. Había enflaquecido. Su rostro virgen tenía la tonalidad de las flores marchitas. Sus ojos sumisos, aquellos ojos azules, inocentes, estaban cerrados. La nariz se iba afilando, haciéndose puntiaguda y transparente.*



*Los C.*  
*La viudita soltera*  
Ilus. F. Mota



*El C. S.*  
*Cómo cambia el amor*  
Ilus. Palao

Deteniéndonos en esta ilustración, observamos que están en ella todos los iconos de muerte: la calavera, el ataúd, el difunto, los cirios encendidos e incluso al fondo se vislumbra la imagen de un ciprés que queda asociada de inmediato a la idea del camposanto.

Estos dos ejemplos significan el modo de representación más común en las ilustraciones, pero se encuentran variantes, que refieren la muerte en el ámbito rural. En *Llanura*<sup>396</sup>, el difunto es velado en el suelo, colocado sobre una simple manta, rodeado por mujeres sentadas en sillas bajas de enea.

<sup>394</sup> Vid., A. Insúa, *Cómo cambia el amor*, Ilus. int. Palao, Ilus. port. Tovar, *El C. S.*, nº 123, 7 mayo de 1909.

<sup>395</sup> Vid., Luis Antón de Olmet, *La viudita soltera*, Ilus. Fernández Mota, *Los C.*, nº 114, 3 mayo de 1911.

<sup>396</sup> Vid., Francisco Antón, *Llanura*, Ilus. Fernández Mota, *Los C.*, nº 22, 28 mayo de 1909.

Son muchas las imágenes de a los familiares en el cementerio ante la tumba de los seres queridos, caso de la portada de *La araña*<sup>397</sup>, e incluso la reproducción del momento físico de inhumación y depósito del cadáver en la fosa, que se nos refiere en la última y tétrica ilustración de *Rosas místicas*, novela en la que la descripción tampoco ahorra dureza a la escena:

*Fue larga la lúgubre tarea. Lavaron las carnes, amortajaron con un lienzo blanco. Deslizando el cuerpo a lo hondo, Rosalina tiró unas florecillas allá dentro; el cura dijo una oración. Después los dos lo cubrieron afanosos a paletadas*<sup>398</sup>.



*Los C.*  
*Rosas místicas*  
Ilus. J. Francés

Para terminar, no podemos olvidar que el tratamiento de la muerte en las ilustraciones de las novelas cortas está en íntima conexión con los textos, pero condicionado por las convenciones de una época en las que el luto ocupa un lugar social determinante. Por ello la presencia de personajes ataviados con ropajes negros, arrastra la connotación de fallecimiento, aún sin necesidad de leer el texto. El negro se ha relacionado siempre con el dolor y la oscuridad y cuando se utiliza en los ropajes, indica además de luto, sacrificio. Esta circunstancia afecta más a la figura femenina que

<sup>397</sup> Vid., Vicente Díez de Tejada, *La araña*, Ilus. Fernández Mota, *Los C*, nº 137, 11 agosto de 1911.

<sup>398</sup> Vid., Francisco Acebal, *Rosas místicas*, Ilus. int. J. Francés, Ilus. port. R. R. Calvet, *Los C*. nº 3, 15 enero de 1909.

a la masculina, así lo comprobamos en *La pensión ideal*<sup>399</sup>, en *Si... no... ¡Qué sé yo!*<sup>400</sup> o en *El suicidio de Régulez*<sup>401</sup>.

Las mujeres de ambas ilustraciones van a la moda del momento, lo que indica que pertenecen a la exigua burguesía española de principios de siglo, tan propia en respetar los *modus vivendi*, aunque cada una de ellas se atiene a los dictámenes de las corrientes y estilos de su época. La falda más corta, y los vestidos entallados de la primera imagen, se diferencian del amplio vestido y la capa que envuelve a la dama de la segunda ilustración

Partimos de una situación común de muerte, planteada desde distinta ubicación de los personajes y expresiones gestuales también opuestas: la aparente incomunicación de las dos mujeres contrasta con el enfrentamiento entre hombre y mujer.



*La N. M.*  
*Si... no... ¡Qué sé yo!*  
Ilus. Mezquita.



*El C. S.*  
*El Suicidio de Régulez*  
Ilus. Palao

En la primera ilustración, la decoración, poco minuciosa, contribuye a realzar el color negro de la vestimenta de las damas, en tanto que el color de las ropas de la segunda ilustración se ve reforzado por la serie de iconos figurativos de la muerte que

<sup>399</sup> Vid., Carmen de Burgos, *La pensión ideal*, Ilus. interior Posada, Ilus. portada Reyes, *La N. C.*, nº 371, 13 enero de 1923

<sup>400</sup> Vid., Luis López Ballesteros, *Si... no... ¡Qué sé yo!*, Ilus. Mezquita, *La N. M.*, nº 17, 5 junio de 1926.

<sup>401</sup> Vid., F. Urrecha, *El suicidio de Régulez*, Ilus. int. Palao, Ilus. port. Pedrero, *El C.S.*, nº 138, 20 julio de 1909.

rodean a los personajes. El cementerio refleja la arquitectura típica de las necrópolis de finales del siglo XIX, una vez que el camposanto ha adquirido un carácter de cementerio civil saliendo de los reductos de las iglesias para tener uso público. Observamos distintos tipos de enterramientos. En un primer plano, cercano al caballero que recrimina a la dama, aparece una balaustrada protegiendo una tumba realizada en mármol; sin embargo, a la derecha, vemos que ese mismo tipo de tumbas presenta esculturas exentas, como el ángel que aparece sobre la calle central. En contraste, todo el panel del fondo representa nichos corridos lo que indican que corresponden a enterramientos de gente de nivel más humilde.

### ***La vida cotidiana***

La vida cotidiana, como intento de reflejar la realidad vital de cada uno y de cada momento social, es un lugar común en la historia de la pintura. Desde el siglo VI a. de C., existe constatación de las actividades cotidianas, y populares para la decoración de las viviendas: jarrones, ollas, pinturas murales y esculturas de las antiguas civilizaciones griega y romana tomaban como tema el deporte, el amor, los negocios y el placer. Estas representaciones de escenas de la vida cotidiana, conocida como “pintura de género”, en lo que respecta a la pintura, se utilizó por primera vez para describir temas considerados de menor importancia: oficios, animales, paisajes y naturalezas muertas y no hechos heroicos tomados de la historia y de la mitología, las vidas de santos y profetas o los retratos de clientes ricos.

El siglo XVII fue testigo de una serie de temas en la pintura de género que se prolongaría durante dos siglos. Las características esenciales de este tipo de pintura

proviene de Holanda y en menor medida de los Países Bajos<sup>402</sup>. Los que compraban y disfrutaban las obras de género no pertenecían al mismo grupo social que los que preferían las pinturas históricas. El declive de la nobleza católica española y su posterior expulsión por parte de los protestantes holandeses del siglo XVII, provocaron un descenso en el mercado de obras religiosas y clásicas a gran escala. A partir de ese momento prosperaron las escenas de género junto con los paisajes locales y los retratos.

A finales del siglo XVIII, el empleo de la expresión “pintura de género” empezó a utilizarse para obras que describían la vida familiar o rústica. Durante el siglo XIX, la visión sociológica de la realidad potenció este tipo de pintura mientras que el siglo XX volvió a conferirle un definitivo carácter burgués.

Son muchos los modelos y antecedentes en los que los dibujantes de las colecciones de novela corta podía centrar su atención a la hora de ilustrar las escenas de la vida diaria, en un tipo de producción que iba destinada al público de la clase media que debía ser el protagonista de las escenas dibujadas. Esa es la razón de que las ilustraciones reflejen además de cuadros al más puro estilo de las pinturas de género, en los que el tema central es la boda, el convite, la fiesta o el juego, otras muchas de la realidad cotidiana, que interesan a los lectores en tanto que son reflejo de su propia

---

<sup>402</sup> El siglo XVII holandés popularizó más que ninguna otra nación este tipo de imágenes. Las escenas de género fueron importantes en Holanda entre otras muchas razones porque permitían a la recién fundada república holandesa celebrar su identidad nacional pintando muchos de los aspectos de su sociedad. Holanda era una pequeña república de comerciantes de vocación marítima y próspera población de burguesa que desean emular a la nobleza. Siendo sus casas de menor tamaño que los palacios, sus cuadros también deben ser más pequeños. Los holandeses y sobre todo la alta burguesía de comerciantes, se enorgullecía de su propio país y de sus gentes y se decantaban por apoyar su pintura en lugar de mirar al pasado o a Roma en busca de inspiración. Con excepción de los retratistas los artistas ya no trabajaban por encargo. Ahora tenían que producir obras que agradasen al público y el cliente decidiese si la compraba o no. De forma similar en la Inglaterra del siglo XIX se produjo pintura de género sobre todo para compradores de la clase media. La mayoría de estos nuevos mecenas no sabían ni griego ni latín y esas pinturas reflejan el mundo de los refranes y expresiones de la época del teatro popular y las tareas cotidianas. Vid., A. Fernández - E. Barnechea - J. Haro, *Historia del arte*, Barcelona, Vicens Vives 1990, pp. 300-306. Vid., además A. Fernández García, *Los grandes pintores barrocos*, Barcelona, Vicens Vives, 1989.



realidad vital. El abanico es enorme y para casi todas las tipologías podríamos encontrar un modelo o una influencia. Señalaremos algunas de los que consideramos más interesantes.

La vida diaria de la mujer en las ilustraciones de la época abarca desde las mujeres de vida fácil, las amantes y mantenidas de hombres ricos, presentes en muchos ejemplares hasta las *cocottes* que se corresponden con las tendencias de la pintura o el dibujo pornográfico, que aparecen con más frecuencia en las colecciones de *La Novela Semanal* o de *La Novela de Hoy*. Las hacendosas jóvenes que cosen, bordan o rezan, son muestra de la ideología más convencional; el espectro es tan variado como su trasunto moral.

En *La madrecita*<sup>403</sup>, encontramos el prototipo de mujer honrada que cuida de sus sobrinos y de su padre, lo que le trae como premio un buen marido, mientras que en *Los cuernos de la Luna*<sup>404</sup>, la joven desempeña su rol de mujer hacendosa hilando algodón en una rueca<sup>405</sup>.

---

<sup>403</sup> Vid, S. y J. Álvarez Quintero, *La madrecita*, Ilus. int. Lozano, Ilus. port. Tovar, *El C.S.*, nº 20, 17 mayo de 1907.

<sup>404</sup> Vid., Leonardo Sheriff, *Los cuernos de la luna*, Ilus. int. J. Francés, Ilus. port. Tovar, *El C.S.*, nº 66, 3 abril de 1908.

<sup>405</sup> En muchos de los cuadros de los autores holandeses del siglo XVII, se recogen escenas relativas a la virtud, porque el hecho de ubicar mensajes morales permitía que los espectadores los captasen más rápidamente. Los personajes retratados son tipos genéricos: la madre, la gobernanta, la ayudante de cocina, etc... No funcionan como individuos sino como elementos cargados de los significados necesarios para cada contexto. Las escenas se ubican en cocinas y tabernas en casas y en calles identificables. El empleo de personajes y entornos modestos hacía que las pinturas resultasen muchos más realistas al tiempo que posibilitaba que fuesen comprendidas por un abanico de la sociedad más amplio. Las habilidades domésticas de las mujeres se consideraban extremadamente importantes en las clases medias, por lo que muchas escenas de géneros moralizantes retratan a mujeres absortas en tareas domésticas. Estas mujeres aparecen dedicadas al deber de su trabajo y la conclusión de que las que observan su trabajo, deberían hacer lo mismo. Entre las tareas asignadas a las mujeres casadas dentro del matrimonio por la reforma protestante hay que destacar además de la administración y gestión de la intendencia doméstica, el hecho de que como madres debían ocuparse de todo lo relacionado con la crianza y educación de sus hijos, lo que incluía desde las habilidades manuales hasta las intelectuales como la lectura y la escritura. A las madres protestantes se les exigía que transmitiera a sus hijos los conocimientos de la Biblia y de las escrituras. Vid., Gloria Franco "Luz de la Biblia, La Madre de Rembrandt", en *Describir el arte*, nº 82, año VII, pp. 62-63. A modo de ejemplo cabría citar los cuadros de Jan Vermeer que traslucen toda una ideología moral que coloca a la familia como centro del orden



*El C. S.,  
La Madrecita  
Ilus. Lozano*



*El C. S.  
Los cuernos de la Luna  
Ilus. J. Francés*

Estas dos imágenes son ilustrativas de la posición y consideración social de la mujer española que recogen una parte de las novelas cortas. Se trata de mujeres cuyo principal derecho es conseguir y proporcionar la felicidad en el hogar tanto si están casadas como solteras. No tienen una configuración pública aunque realizan trabajos relacionados con la artesanía y, por supuesto, con el servicio doméstico.

En *Rosario*<sup>406</sup>, tenemos el caso inverso de la mujer que, con una vida agradable, se deja seducir por amores ajenos al matrimonio y ello acaba con su vida y su felicidad y la aboca al suicidio. Así, en una de las primeras escenas, se nos ofrece la imagen de

---

social. Obras suyas como, *La encajera* o *La cocinera*, son muestra de ello. En *La encajera* (h. 1669-1670), Veermer presenta a una joven haciendo encaje de bolillos y realza con su figura serena la paz de la casa y el ambiente sosegado que envuelve a la joven. Un cuadro emblemático y que ha sido objeto de múltiples interpretaciones es *Mujer con balanza*, actualmente en National Gallery of Art, Washington Se trata de un óleo sobre lienzo fechado entre 1662 y 1663, que representa un interior burgués. En la sala una mujer se concentra en equilibrar una balanza que sostiene en la mano derecha, en la mano izquierda reposa sobre una mesa cubierta de joyas, monedas y cofres abiertos. Sobre la pared del fondo, cuelga un cuadro, es un Jucio Final a la manera de los pintores holandeses del siglo XVI. Este cuadro ha suscitado multiplicidad de interpretaciones casi todas en la línea de considerar su valor adoctrinante, la existencia de un emblema que mantiene la iconografía crisiana como fondo y recuerdo de comportamiento en la vida diaria y que considera a la mujer como receptora y trasmisora de los valores evangélicos. Esta apasionante cuestión ha sido tratada ampliamente por Victor I. Stoichia, *La invención del cuadro*, cit., pp. 156-161. En la misma línea está la ambientación del cuadro de Pieter de Hooch, *La Madre* (1661-1663), en la que aparece una madre sentada junto a una cuna, mientras el perro un símbolo de la fidelidad la observa. La pequeña que se sitúa cerca de la ventana representa al mundo exterior. Vid., Alexander Sturgis - Hollis Clayson, *Entender la pintura*, Barcelona, Blume, 2002, pp.198-199.

<sup>406</sup> Cfr., Francisco F Villegas, *Rosario*, Ilus. int. Juan Francés, Ilus. port. Pérez Dolz, *Los C.*, nº 21, 21 mayo de 1909.

familia ideal, con una vida cotidiana tranquila, que se romperá en un final drástico cuando, en la última escena, ella se tire al tren ante el abandono de su amante y la posibilidad de que su marido conozca su infidelidad.

Esta ruptura de la línea normal y familiar en la vida cotidiana, cuenta con innumerables antecedentes pictóricos<sup>407</sup>, pero, en las ilustraciones, tiene la ventaja de que el lector no ha de hacer interpretaciones sobre el sentido de lo dibujado, ya que el propio texto hace de hilo conductor de la imagen. A propósito de la primera escena leemos:

*Había que ver el matrimonio cuando los domingos y los días festivos por la tarde salían a pasear con su chiquilla: Rosario hecha un brazo de mar, con un sombrero que ella misma se había compuesto y adornado; Lucio con su gabán color canela, su hongo de flamante y una corbata de colorines que partía los corazones y Solita más cubierta de lazos y cintas que un conejito de feria*

Antes de la última escena, leemos:

*Su propósito estaba formado. Con el mismo andar rápido y airoso que algunas horas antes hubo de acudir a la cita amorosa, caminaba ahora a la trágica cita que le daba la muerte. ... Rosario se levantó cerró los ojos y se arrojó delante del monstruo de hierro<sup>408</sup>.*

---

<sup>407</sup> En el siglo XVIII, el pintor William Hogarth (1697-1764), inventó “el motivo moral moderno”. Este pintor, nacido en Londres, inició su carrera en tareas como grabador y como ilustrador. A partir de 1730, pintó varias series de estas obras explicando historias de comportamiento moral inadecuado y sus terribles consecuencias. Los artistas ingleses del siglo XIX continuaron el tema de Hogarth. Plasmaban escenas de juegos, adulterio y prostitución con la intención de mostrar lo inconvenientes de la vida licenciosa que atacaba a la familia y a los valores morales al uso. En este sentido, cabría citar el cuadro de Augusto Leopold Leng, *Pasado y Presente n° 1*, que podría titularse *Familia destrozada*. Al parecer hay un problema conyugal serio que procede de la carta que el marido tiene en sus manos y que debe ser el tempestuoso pasado de la mujer o la carta de un amante. La mujer tendida en el suelo llora desesperada, mientras que el futuro son las dos niñas que aparecen al fondo de la escena jugando ajenas a los extremos patéticos en que se mueven sus padres. Más allá de la pintura este cuadro se dedica a la moral y hasta a la sociología en un realismo tal que lo convierte en un auténtico cuadro de costumbres, Vid., Luis Monreal, *La pintura en los Grandes Museos*, vol. VI, Barcelona, Planeta, 1982, p.153.

<sup>408</sup> Cfr., Francisco F Villegas, *Rosario*, Ilus. int. Juan Francés, Ilus. port. Pérez Dolz, *Los C.*, n° 21, 21 mayo de 1909.



*Los C.  
Rosario*  
Ilus. J. Francés

Aunque también puede aludir a lo intangible o a los valores universales a través del uso de símbolos o mostrando situaciones arquetípicas dentro de un entorno cotidiano, las ilustraciones de estas colecciones de novelas cortas están arraigadas a la realidad del artista y de su mundo circundante, tienden a concentrarse menos en los extremos del comportamiento humano y más en experiencias habituales para el espectador. Unas de esas cotidianidades es el trabajo<sup>409</sup>. Los personajes de las novelas cortas trabajan, ganan el sustento, pero, como corresponde al momento histórico de una sociedad dependiente del sector primario y esencialmente agrícola, la mayoría de las ilustraciones que refieren imágenes laborales tienen que ver con el mundo rural o el de

<sup>409</sup> En los cuadros holandeses del siglo XVII, los hombres se mostraba trabajando en el campo o en la calle, lo que muestra una sociedad ordenada en la que todos sabían cuál era su lugar y se conformaban con su destino. Estos cuadros podían tener una interpretación espiritual: la satisfacción proporcionada por el trabajo resultaba esencial para la ética protestante. Los pintores prerrafaelistas del siglo XIX inglés, también solían elegir temas que mostraban la mejora de la sociedad a través del trabajo, como ocurre en la obra *Trabajo* de Ford Madox Brown (1852-1865) actualmente en la City Art Gallery de Manchester. Esta obra presenta al trabajador como un héroe. Muestra la virtud que proviene de la diligencia en el trabajo. Los trabajadores uno de los cuales aprieta una rosa entre los dientes recordando así a un antiguo héroe, contrastan con los ricos ociosos que se presentan al fondo del cuadro montados a caballo. El marco de este cuadro está decorado con versos de la Biblia sobre el valor moral del trabajo duro. Según afirma Argan: “Ford Madox Brown ya había opuesto al anecdotismo banal, la vuelta a una austera y suave pintura histórico-religiosa. El movimiento prerrafaelista ligado a la corriente religiosa llamada despertar católico reaccionó a la unión del puritanismo anglicano con el capitalismo; y la componente religiosa fue fundamental en el programa del grupo prerrafaelista que intentaba recuperar a través del arte la ética y la religiosidad intrínseca del trabajo” (cfr., Giulio Carlo Argan, *El arte moderno*, Valencia, Fernando Torres, 1975, pp. 218 y 221).

la pesca<sup>410</sup>. La fábrica y el trabajo urbano tienen su representación, esencialmente en oficios que hoy día están desaparecidos como los portamaletas de la estación en *La araña*<sup>411</sup>, los aguadores que pueblan las calles del Madrid del *Cuento Semanal* o de *Los Contemporáneos*, los cocheros que conducen los coches de caballos e incluso los oficinistas. Para la mujer, el trabajo queda reducido a actividades propias de su sexo: la costurera de *Miopita*<sup>412</sup>, la criada de la portada de *Ancilla Domini*<sup>413</sup> o de *El ombligo del mundo*<sup>414</sup> e incluso la segadora de *Geórgica*<sup>415</sup>, denotan que estamos frente a una sociedad de estructura fuertemente machista.

Las imágenes que a continuación reproducimos son una muestra de esta España que alberga una población en la que más del sesenta por ciento está dedicada al campo, a un trabajo duro, dificultoso y en la mayoría de las ocasiones de escaso rendimiento económico. Para los modelos, la iconografía y el sentido del mundo rural, los ilustradores contaban con amplios precedentes y modelos pictóricos en el arte europeo<sup>416</sup>.

---

<sup>410</sup> A modo de ejemplo citamos: Ángel Guerra, *Al "jallo"*, Ilus. int. J. Francés, Ilus. port. Tovar, *El C. S.*, nº 32, 9 agosto de 1907; A. Palacio Valdés, *José*, Ilus. Agustín, *La N. M.*, nº 93, 22 diciembre de 1927.

<sup>411</sup> Vid., Vicente Díez de Tejada, *La araña*, Ilus. Fernández Mota, *Los C.*, nº 137, 11 agosto de 1911.

<sup>412</sup> Vid., A. Zozaya, *Miopita*, Ilus. Ricardo Marín *La N.S.*, nº 81, 28 enero de 1929.

<sup>413</sup> Vid., R. Cansinos Assens, *Ancilla Domini*, Ilus. port. Ernest Durías, *La N. S.*, nº 11, 18 agosto de 1923.

<sup>414</sup> Vid., R. Pérez de Ayala, *El ombligo del mundo*, Ilus. Penagos, *La N. S.*, nº 42, 29 abril de 1922

<sup>415</sup> Vid., Javier Valcárcel, *Geórgica*, Ilus. int. J. Francés, Ilus. port. F. Pérez Dolz, *Los C.* nº 29, 16 julio de 1909.

<sup>416</sup> Los antecedentes de esta pintura de labriegos y de campo estaban en las pinturas de las escenas de género de los pintores holandeses, pero el tema no tenía demasiado predicamento en el mundo del arte. Los cambios introducidos en el concepto de pintura en el siglo XIX por la escuela de Barbizon, provocaron que la mirada del arte hacia la vida rural cambiase. En las Academias, imperaba la idea de que los cuadros serios debían representar personajes serios y que los trabajadores o campesinos no lo eran. Fue uno de los artistas de esta escuela de Barbizon el creador de un cuadro que marcó todo un hito revolucionario al resolver ampliar el programa de sus cambios a las figuras. Jean François Millet (1814-1875), se propuso pintar escenas de la vida de los campesinos mostrándolos tal y como eran, esto es, pintar hombre y mujeres trabajando en el campo. Creó dos cuadros emblemáticos, *El angelus* (1859) y *Las espigadoras*. En *las espigadoras* no representa ningún incidente dramático, nada que pueda considerarse anecdótico: se trata nada más que de tres atareadas jornaleras sobre una llanura que se está segando. No son hermosas ni atractivas, no existe ninguna sugerencia de un idilio atractivo en este cuadro. En opinión de Gombrich: "Existe un tiempo calculado en el movimiento y distribución de las figuras que da consistencia a todo el cuadro y que nos hace percibir que el pintor consideró la labor de las

La instantánea de *El salvaje*<sup>417</sup>, capta, en un momento de la vendimia a un grupo de jornaleros ataviados con las vestimentas propias: chaleco, fajín y sombrero. Se trata de un cuadro con mucho movimiento, sensación que se logra por la cantidad de personajes que se acumulan en poco espacio, alguno de los cuales indica con la mano sobre el rostro la dureza del esfuerzo. Una dureza que se mantiene en la escena siguiente, perteneciente a *Llanura*<sup>418</sup>, en la que un hombre y una mujer laboran la tierra con toscos utensilios. Si antes en el entorno de la producción agrícola había ganados, edificaciones y el parapeto de unos montes, ahora la insignificancia de estos dos personajes ubicados en un paisaje sin más línea en el horizonte que una débil luminosidad rosada, marca la pobreza de seres desamparados en medio de una tierra seca y enorme.



Los C.  
*El salvaje*  
Ilus. Álvarez-Dumont



Los C.  
*Llanura*  
Ilus. Fdez Mota

---

espigadoras como una labor de significación noble” (cfr. E. H. Gombrich, *La Historia del Arte*, Madrid, Debate, 1997, p. 511). En opinión de Calvo Serraller, la importancia de Millet no se debe solamente a haber tratado el tema de los campesinos, un asunto de predilección romántica, sino a haber representado con la mayor exactitud y crudeza el trabajo rural. Sus campesinos no son felices e ingenuas gentes primitivas sino seres deformados por el esfuerzo físico cotidiano cuyas vestimentas son pardas y grises y sin ninguna diferenciación folklórica. En su obra hay un cierto simbolismo subyacente, una especie de mística donde se exalta religiosamente esta vida campesina que se desvela en su cruda verdad (vid., Francisco Calvo Serraller, *El arte Contemporáneo*, Madrid, Taurus, 2001, pp. 117-118).

<sup>417</sup> Vid., Salvador Rueda, *El salvaje*, Ilus. Álvarez Dumont, *Los C.* n° 40, 1 octubre de 1909.

<sup>418</sup> Vid., Francisco Antón, *Llanura*, Ilus. Fdez. Mota, *Los C.*, n° 22, 29 mayo de 1909.

Curiosidades del mundo laboral presente en las ilustraciones de las novelas cortas son las imágenes referidas a la sanidad. A veces encontramos mujeres atendiendo o cuidando a los enfermos y con mucha frecuencia la presencia del médico denota la gravedad del paciente, pero son pocas las ocasiones en las que el mundo de la sanidad, en un concepto moderno de hospital, con personal debidamente uniformado, se hace presente. Uno de estos casos lo constituyen las ilustraciones de *Cosas de mi vida*<sup>419</sup>, que muestran al protagonista en el Hospital de La Princesa intentando ejercer su profesión de médico.



*Los C.*  
*Cosas de mi vida*  
Ilus. J. Francés

Las ilustraciones de las novelas cortas recogen el mundo cotidiano, la labor diaria de miles de seres que pueblan sus páginas que son dibujados mientras hablan, pasean, conversan, comen, o duermen, sin que podamos establecer entre todas estas acciones más nexo de unión que el simple hecho de que forman parte de la vida diaria. Es tal la amplitud de situaciones diarias que hemos optado por extraer algunas ilustraciones que son una muestra del variadísimo mundo que estas revistas literarias nos ofrecen, parejas que pasean, familias que salen al parque, gentes del mar, chiquillos

---

<sup>419</sup> Vid., Ceferino Palencia, *Cosas de mi vida*, Ilus. J. Francés, Ilus. port. R. R. Calvet, *Los C.* n° 45, 5 noviembre de 1909.

en la escuela, mujeres en alegre tertulia o personajes reunidos en torno a una mesa. Todos ellos presentan situaciones comunes, diferenciadas por su ubicación o por la clase social a la que pertenecen sus protagonistas que condiciona de alguna manera su actitud su comportamiento y la ambientación de las escenas. El acto de comer o beber puede plantearse en una alegre merienda campestre, en una vendimia de labradores, en una sencilla mesa, o en un sofisticado ambiente de un local nocturno.

Ello lo demuestran ilustraciones de algunas obras como *La Rebolledo*<sup>420</sup> que ilustra la reunión del café de un grupo de amigos. En *El culpable*<sup>421</sup> asistimos a la comida de despedida del joven protagonista con su tío Vicente. En *Amor prohibido*<sup>422</sup>, el almuerzo no es algo decorativo; es una reunión familiar en la que los comensales aparecen en torno a la mesa con cierto orden y rigor. El personaje con la servilleta parece un invitado agradable que presenta ciertas connotaciones de infantilismo por la forma como se coloca la servilleta. Se trata de una reunión discreta, austera, como indica los objetos que hay en la mesa. La cristalería presenta ciertas carencias que en un ambiente más aristocrático formaría parte de un abanico más amplio de utensilios. La mesa parece flotar en el marco de la estancia familiar con objeto de mostrar la mantelería. En el cuadro de *Angelitos al cielo*<sup>423</sup>, encontramos una escena más elegante donde señoras bien vestidas y atildados caballero comparten conversación, manjares y bebida, en un ambiente sofisticado que sugiere fiesta y probable “juerga”.

---

<sup>420</sup> Vid., José de Laserna, *La Rebolledo*, Ilus. int. Fernández Mota, Ilus port. R. R. Calvet, *Los C.*, nº 33, 13 agosto 1919.

<sup>421</sup> Vid., A. González Blanco, *El Culpable*, Ilus. int. Pueyo, Ilus. port. R. R. Calvet, *Los C.*, nº 47, 19 noviembre de 1909.

<sup>422</sup> Vid., A. Insúa, *Amor prohibido*, Ilus. int. J. Francés, Ilus. port. R. R. Calvet, *Los C.*, nº 4, 22 enero de 1909

<sup>423</sup> Vid., Anónimo, *Angelitos al cielo*, Ilus. Espí, *Los C.*, nº 107, 13 enero de 1911.





*Los C.  
Amor prohibido  
Ilus. J. Francés*



*Los C.  
Angelitos al cielo  
Ilus. Espi*

### ***La diversión y el ocio***

Muchas pinturas de género exploran la forma en que experimentamos el mundo a través de los sentidos, en especial las que tratan sobre comida, bebida o música. Comer, beber, bailar y divertirse son actos habituales ligados desde siempre a la humanidad. Es posible transmitir actitudes y preocupaciones sociales diversas a través de las representaciones de estas necesidades. Las representaciones de fiestas en ocasiones exaltan la búsqueda del placer. Los sentidos corporales han sido temas comunes en la pintura desde la Edad Media. En las obras pictóricas, todos los sentidos con los que experimentamos el mundo deben ser evocados a través de la vista, lo que se conoce como sinestesia.

Las escenas de gentes que se divierten han proporcionado maravillosos motivos para la pintura. Una fiesta, ya sea elegante o sencilla, ofrece al artista la posibilidad de crear un impresionante despliegue de colores, trajes, y personajes por lo que el motivo

se ha mantenido a lo largo de toda la historia de la pintura<sup>424</sup>, y en ellas pueden inspirarse los ilustradores de estas colecciones para crear cuadros variados y atractivos.

El baile, la fiesta la diversión se manifiesta en diferentes versiones desde las atildadas reuniones convencionales y moralmente convenientes de *No nos dejes caer en la tentación*, en las que observamos un salón de ambiente novecentista, con candelabros, pinturas, decoración de espejos, cortinajes, para situar el divertimento social en un marco que es el salón de una de las personas que están en la escena. Como corresponde a la moral social del momento, la alegre tertulia está simbolizada en la presencia de cuatro parejas más una quinta figura femenina, probablemente la madre que vela por el comportamiento de los jóvenes presentes. Un prestidigitador muestra sus de sus habilidades para sacar objetos del sombrero con los que sorprender a la concurrencia. Hay que destacar los rostros ensimismados de las diferentes personas que, divertidas, asisten a lo que se les oferta en ese pequeño espacio familiar, en el que se tiene que resolver las relaciones de las jóvenes casaderas.

---

<sup>424</sup> Las escenas que muestran a hombres y mujeres disfrutando tenían como fin divertir al espectador, bien de una forma realista, bien reflejando mundos idílicos. En la Francia del siglo XVIII, la representación del ocio de las clases más bajas no era demasiado popular y las pinturas de género de este tipo eran coleccionadas por mecenas aristócratas y de clase media. Cuando la pompa y la ceremonia de estilo barroco dejaron de gozar del favor real, ocupó su lugar el estilo rococó más ligero, caracterizado por obras que reflejan la alegría la frivolidad y la voluptuosidad de la época. Influida por la tradición pastoril de la pintura veneciana del siglo XVI tal y como se puede observar en las obras de artistas como Giorgione y Tiziano, la pintura de género tocó en muchos casos como tema el estilo de vida ocioso y frívolo de la aristocracia francesa. Wateau, Boucher, Lancret y Van Loo basaron sus obras en lugares idílicos, como frondosos y frescos bosques o hermosos parques por donde las parejas paseaban, cantaban y bailaban en un mundo poético, alejado de la vida real. Como ejemplo citamos uno de los cuadros más famosos y repetidos de esta tendencia, *Los placeres del baile* de Wateau (1716-1717), hoy en la Dulwich Picture Gallery de Londres. Wateau inventa en él un mundo irreal, donde se mezclan personajes de teatro, músicos, bailarines, espectadores. Wateau recoge en él todo lo que a sus contemporáneos atraía: la excepción de la cotidianidad, la fiesta exquisita donde las mujeres son jóvenes, sanas y hermosas, los hombres elegantes y bien vestidos y no tienen más preocupación que cortejarse entre ellos. Este cuadro fue un poderoso imán para los seguidores de Wateau, aunque pronto las circunstancias artísticas y sociales hicieron que el público en general despreciase este tipo de obras que iban en contra de los ideales revolucionarios al significar todo aquello con lo que era preciso acabar: una clase social frívola y desocupada que solamente se dedica a consumir y cuyos intereses no van más allá de la búsqueda del placer (vid., M<sup>a</sup> Santos García Felguera, “Antoine Wateau”, en V. Bozal (coord.), *El arte y sus creadores*, n<sup>o</sup> 26, Madrid, Historia 16, pp. 95-96.

El texto de la novela aclara la escena.

*Conociéronse los novios en la tertulia nocturna que los domingos se formaba en el piso principal de la misma casa de Julia. Aquellas veladas dominicales, en las que predominaba el elemento joven, podían señalarse como las más ajustadas al patrón de esas cursis tan irónicamente descritas por nuestros costumbristas<sup>425</sup>.*

Carácter mucho más festivo denotan ilustraciones que incluyen música y baile. *La Miraflores* contiene una escena popular donde está presente el concepto de masa, dentro de la tradición que los ilustradores españoles van a heredar de Goya. Distinguimos una luz importante para aclarar los personajes y una masa totalmente difuminada que está presente en los árboles que contiene a todo el conjunto. Vemos en esta pieza una mezcla de detallismo y cierto aire cotidiano tratado de manera minuciosa en la disposición de los grupos. Los hombres tienen una actitud de defensa del columpio que se ha trezado sobre los árboles para que las mujeres se mezan. El resto del grupo espera a que le toque su turno. Hay un aire tradicional en esta escena popular de diversión al aire libre, resaltada por el texto:

*-Vamos niñas, a los mecedores -gritó la Caporala, con voz sonora y estridente como un toque de corneta. Pronto la Hinojosa y la caperuzo empezaron a hendir el espacio impelidas vigorosamente por las manos del Melenudo y de el de la Calera, manos que parecían recrearse más en acariciar que en despedir a las que con las faldas sujetas a los tobillos no dejaban de gritar exigiendo a sus galanes mayor ímpetu en las mecidas<sup>426</sup>.*

Diferenciándose de la ambientación de estas ilustraciones, la portada de *Un señorito juerguista* presenta una pareja bailando en actitud provocativa, de acuerdo a las tendencias de la colección a la que pertenece. El fuerte colorido del fondo establece

---

<sup>425</sup> Cfr., A. Larrubiera, *No nos dejes caer en la tentación*, Ilus. int. Pedrero, Ilus. port. R. R. Calvet, *Los C.*, nº 16, 16 abril de 1909.

<sup>426</sup> Cfr., Arturo Reyes, *La Miraflores*, Ils. int. Álvarez Dumont, Ilus. port. R. R. Calvet, *Los C.*, nº 50, 19 diciembre de 1909.

un contraste con la ropa lila de la señorita a la que un insinuante vestido marca las formas y resalta unas largas piernas realzadas con altísimos tacones. El baile actúa como elemento erótico de acuerdo al propio sentido del interior de la novela, en la que leemos:

*Tal vez las niñas de hoy besan a sus novios menos que las de hace quince años, pero ¿qué importa si a los acordes de un “tango” de un “boston” o de un “charlestón”, un cuerpo de hombre se entrelaza con un cuerpo de mujer, mientras él abraza a la pareja con más o menos emoción con más o menos sensualidad?*<sup>427</sup>.



*Los C*  
*No nos dejes caer en la tentación*  
Ilus. Pedrero



*Los C*  
*La Miraflores*  
Ilus. A. Dumont



*La N. de H.*  
*La muerte de un señorito juerguista*  
Ilus. Quintanilla

El ocio y la diversión, necesidades básicas del ser humano, son una constante en estas obras, por ello las reuniones y bailes se repiten en las ilustraciones de las novelas cortas. Se representan tanto en los bailes populares y las verbenas callejeras de *Las hembras de las Vistillas*<sup>428</sup> o *El solar de la bolera*<sup>429</sup>, como en elegantes “soirées” donde asisten en *Por Malas*<sup>430</sup>, sofisticadas señoras ataviadas con trajes lujosos y en esas otras fiestas “chic”, a las que van las jovencitas de los ejemplares de *La Novela Semanal*, *La*

<sup>427</sup> Cfr., Artemio Precioso, *La muerte de un señorito juerguista*, Ilus. Quintanilla, *La N. de H.*, n° 366, 17 mayo de 1929, pp. 42-43.

<sup>428</sup> Vid., Pedro Luis de Gálvez, *Las hembras de las vistillas*, Ilus. Méndez Bringa, *Los C.*, n° 86, 19 de agosto de 1910.

<sup>429</sup> Vid., Pedro de Répide, *El solar de la bolera*, Ilus. A. Mira, *El C. S.*, n°59, 14 febrero de 1908.

<sup>430</sup> Vid., A Lozano, *¡Por Malas!*, Ilus. int. A. Lozano, Ilus. port. Atiza, *El C. S.*, n° 26, 28 junio de 1907.

*Novela de Hoy* o *La Novela Mundial*. Las formas de divertimento son variadas en función de las características de los protagonistas, de la posición económica, y la formación intelectual. Son frecuentes las visitas a los teatros y a los cabarets en un determinado contexto social, y a las tabernas y cafés baratos en otro. De igual manera acudimos a espectáculos de carácter popular como los toros y en algún caso aislado a las carreras de caballos<sup>431</sup>.

### ***El costumbrismo***

El término costumbrismo es, desde sus propios orígenes, confuso y ha dado pie a controversias sobre su génesis, definición y razón de ser. La crítica considera que este vocablo se acuña a la largo del siglo XIX. El Diccionario de la RAE no lo recoge hasta su edición de 1956 y lo define del siguiente modo: “en las obras literarias, atención que se presta a la pintura de costumbres típicas de un país o región”.

La consideración sobre el carácter o la identidad del fenómeno costumbrista es además una cuestión de amplio debate, por cuanto los límites costumbrismo y folklore no son precisos, de forma particular en el ámbito de la literatura. El profesor Martínez Arnaldos plantea, en un interesante estudio, la reflexión sobre la función del texto costumbrista como eslabón entre el folklore y la literatura culta.<sup>432</sup> No debe entenderse el costumbrismo como asimilable a la literatura marginada o subliteratura, aunque en algunos momentos haya sido considerado como tal por su relación con el folletín. Es decir, el costumbrismo introduce en el texto al sujeto de la narración. El vínculo comunicativo de las antiguas sociedades artesanales, propio de la narración oral del folklore, reaparece a través del texto costumbrista. El costumbrismo renueva la función

---

<sup>431</sup> Vid., E. Zamacois, *Rick*, Ilus. int. Estevan, Ilus. por. R. R. Calvet, *Los C.*, nº 25, 18 junio de 1909.

<sup>432</sup> Vid. Manuel Martínez Arnaldos, “Folklore y costumbrismo: aspectos demarcativos” en *Castilla*, Estudios de Literatura, nº 21, 1996, Universidad de Valladolid, pp. 115- 128

y significación de los antiguos trabajos y de las fiestas populares. La funcionalidad del texto costumbrista transcribe la necesidad de una estrategia exigida por las circunstancias mediante la yuxtaposición y, a la vez, la interrelación de códigos folklóricos y de códigos de la literatura culta.

Se trata según sus palabras de un modelo de literatura:

“que se fundamenta y configura textualmente en la descripción; limitándose, en consecuencia, a la presentación o “pintura” de cuadros en los que se reflejan las formas de la vida social, costumbres populares o tipos genéricos representativos de una determinada época”<sup>433</sup>.

Esta evaluación está muy cercana a la definición que ofrece la R. A. E. y que en gran medida viene a solaparse con la que nos da el vocablo folclore<sup>434</sup>. Lo que parece claro es que el fenómeno costumbrista tanto en arte como en literatura surge como una estética contra el clasicismo, cuyas características de universalidad podían atacar de alguna manera las peculiaridades propias de los diferentes espíritus nacionales. Literatura y pintura se encaminaron hacia la imitación de las costumbres, de las formas de vida e incluso de las propias imágenes, centrándose en las clases más populares. Ese “pintoresquismo”, contribuyó a dar una personalidad concreta a la imitación de las costumbres llevándola hasta lo nacional e incluso regional. Sin embargo la tendencia, iniciada a finales del siglo XVIII no será patrimonio exclusivo del siglo XIX, sino que se prolongará en el terreno del grabado y la ilustración hasta bien entrado el siglo XX.

Por ello, a la hora de analizar los motivos costumbristas en las imágenes de las novelas cortas hemos de partir de las influencias que habían recibido los ilustradores de una tradición acuñada a partir del siglo XVIII, no solamente por los pintores sino de una

---

<sup>433</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 118

<sup>434</sup> El DRAE define folclore como: 1. Conjunto de creencias, costumbre y artesanías etc... tradicionales de un pueblo. 2. Ciencia que estudia estas materias.

forma definitiva por los grabadores y por los diseñadores de tapices que en este momento eran auténticos captores del mundo que les rodeaba.

Los antecedentes del costumbrismo setecentista español pueden rastrearse en la evolución de las pinturas para tapiz que son las que inician la evolución del costumbrismo, al abandonar la imaginería tradicional (Wouwermans y Teniers, fundamentalmente), propia hasta ahora del género e introducir figuras y escenas del ámbito español, con trajes y costumbres perfectamente identificables en la escena cotidiana. En la trayectoria de ese costumbrismo, el grabado tiene un papel importante: las colecciones de trajes y “gritos”, de bailes, las estampas sueltas con escenas de juegos o simples acontecimientos cotidianos, contribuyen a difundir y consolidar una imagen todavía embrionaria, que no estaba hecha y para la que no existían antecedentes. Los dibujantes y grabadores mal podían inspirarse en el grabado popular tradicional, que era incapaz de atender adecuadamente a los cambios en las modas, usos y costumbres. Tampoco la pintura ofrecía modelos suficientes pues el costumbrismo pictórico se estaba formando a la vez que la actividad de los grabadores. En ello tendría especial importancia los precedentes franceses e italianos cuyas pautas siguieron la mayor parte de las veces nuestros artistas, en especial Juan de la Cruz, autor de la colección más importante entre todas las que aparecieron en España en el último tercio del siglo XVIII<sup>435</sup>. Su figura es central en el nacimiento de la estampa costumbrista y en el terreno específico de la imagen, al ser el primero en configurar en el setecientos un

---

<sup>435</sup> El apogeo del género tenía en Francia unos antecedentes que posiblemente interesaron mucho a Juan de la Cruz. En 1737, habían aparecido las tres series más conocidas de *Les Cris de Paris*: la grabada por Caylus y Fessard, según dibujos del escultor Edmé Bouchardon en cinco colecciones de 12 figuras cada una. *Le Cris de Paris*, dibujados y grabados por Charles Nicolas Cochin le Fils con seis tipos y *Le Cris de Paris*, dibujados y grabados por Ravent y Lebas que consta de 12 tipos, editados por H. Huquier, que fue el primero en anunciar sus estampas en el *Mercure parisino*, vid., Valeriano Bozal, “El grabado en España Siglo XVIII”, en (Juan Carrete Parrondo, Fernando Checa Cremades, Valeriano Bozal), *Summa Artis Historia General del Arte. (Siglos XV-XVIII)*, vol. XXXI, Madrid 1987, p. 670.

repertorio de tipos que va a perdurar durante bastantes años y que permite salir de las convenciones y generalidades barrocas y reconocer la sociedad española. Su *Colección de Trajes de España* está compuesta por siete cuadernos de 12 figuras fechados entre 1777 y 1788, que tienen una temática dispar. Se empieza por tipos marcadamente populares, plebeyos según el sentir de la época pero pronto se pasa a tipos regionales como *La Pasiiega, la Paya*, y se sigue por otros de carácter popular. El Choricero, La Verdulera, La Pescadera, El Aldeano, El Charro, es decir, se trata de una colección de carácter ecléctico tan extensa y variada que precisó la colaboración de diversos artistas aunque la colaboración definitiva recayera siempre en Juan de la Cruz.

En los últimos años del siglo XVIII y principios del siglo XIX, hasta los comienzos de la Guerra de la Independencia, se asiste al aumento ostensible del número de estampas. Además de las innumerables anónimas aparece en este momento la serie de A. Rodríguez *Colección General de trages que en la actualidad se usan en España*, principiada en el año 1801 en Madrid. Dentro de la difusión y consolidación del costumbrismo, ocupa también un lugar destacado la aparición de series dedicadas a *Los Gritos* de Madrid, es decir, a los vendedores ambulantes que recorrían las calles de la ciudad<sup>436</sup>.

Esta afición por las costumbres proseguirá durante todo el periodo romántico y el resultado final es que el pintoresquismo se convierte en la medida fundamental de la imagen, que pretende captar lo típico en toda su singularidad, desarrollando un género en la línea del casticismo goyesco de los cartones para tapices.

La influencia de estas colecciones de grabados y de los tipos de carácter regional se deja sentir de forma muy clara en aquellas ilustraciones que se desenvuelven

---

<sup>436</sup> Cfr., *Ibid.*, p. 675-680.



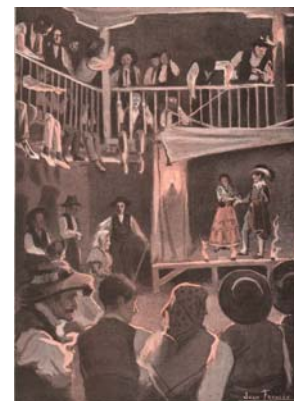
en torno a la vida rural o a la ambientación de esos pequeños pueblos de la geografía española. El regionalismo en las ilustraciones se manifiesta en el uso de los trajes propios de cada región: vemos a los gallegos en *El Camino de Santiago*<sup>437</sup>, a los norteños en *La conquista del Jándalo*<sup>438</sup> o en *Geórgica*<sup>439</sup> y a los lugareños de Estremera, un pueblo de la provincia de Madrid, al que acuden a ver a los “Cómicos de la Legua” en *Cosas de mi vida*<sup>440</sup>, y a un largo etcétera en el que ocupa un lugar preeminente las ilustraciones que tienen como personajes centrales a los propios de la región andaluza..



*Los C.*  
*El Camino de Santiago*  
Ilus. Medina Vera



*Los C.*  
*Geórgica*  
Ilus. J. Francés



*Los C*  
*Cosas de mi vida*  
Ilus. J. Francés

La imagen de *El camino de Santiago* ilustra gráficamente, además de la vestimenta de los labriegos de la zona, las relaciones que en la época se establecen entre propietarios y campesinos. Probablemente todas las personas que se congregan ante el umbral de esa suntuosa vivienda llevan las prebendas propias de su trabajo a la casa señorial. Es evidente que se trata de hombres y mujeres ataviados con sus mejores galas,

<sup>437</sup> Vid., Prudencio Canitrot, *El camino de Santiago*, Ilus. Medina Vera, *Los C.* n° 30, 23 julio de 1909.

<sup>438</sup> Vid., A Larrubiera, *La conquista del Jándalo*, Ilus. int. Pedrero, Ilus. port. Atiza, *El C.S.*, n° 23, 7 junio 1907.

<sup>439</sup> Vid., J. Valcárcel, *Geórgica*, Ilus. Juan Francés, Ilus. port. Pérez Dolz, *Los C.*, n° 29, 16 julio de 1909.

<sup>440</sup> Vid., Ceferino Palencia, *Cosas de mi vida*, Ilus int. J. Francés, Ilus. port. R. R. Calvet, *Los C.*, n° 45, 5 noviembre de 1909.

que transportan el usufructo de la tierra bien en forma de zurrón donde suelen ir las confituras, bien en forma de bandeja donde suele ir el pescado. Los animales formaban parte de las prestaciones a veces obligatorias y a veces gratuitas que los campesinos llevaban a casa de sus señores. Significativo es en esta imagen el zueco norteño hecho en madera y que sirve a la población rural y a la urbana para aislarlos de la humedad y de la copiosa lluvia que cae rutinariamente al lo largo del año. Por otra parte la imagen recoge también detalles de la arquitectura propia de Galicia que se repite en los recintos urbanos. Observamos una columna de orden dórico que sostiene un pequeño cubículo, metáfora de los hórreos.

La estampa costumbrista de *Geórgica*, nos remite a la geografía norteña vemos en ella nítidamente, en un primer plano la vaca, a la que se concede casi más importancia que a la campesina, la cual está quitando el ubio que enlaza a ambos animales. Como se indica en la escena, se acaba de labrar la tierra y se prepara a los animales para darles su sustento, simbolizado en las gavillas de trigo colocadas en el suelo. Es curiosa la vestimenta que caracteriza al personaje, propia de la España profunda, inusual en esos momentos en la geografía sureña donde el atavío campesino era más cómodo. Llama también la atención en este costumbrismo que podemos calificar de extrema pobreza, los barrotes de la puerta de madera que conducen a la vivienda o al establo

En *Cosas de mi vida*, contemplamos un cuadro costumbrista que reproduce una representación teatral a la que asisten los lugareños. Se trata de una escena dentro de otra. El marco del escenario está compuesto de un tablero sobre el que se sitúa la pareja que actúa y dos telones uno horizontal que es el que cierra y abre la escena y otro vertical para aislar completamente el escenario del espectador. Puesto que se trata de un

antiguo corral de representaciones teatrales tan al uso en la España de finales del siglo XIX vemos arquitecturas propias de esas casas aptas para las representaciones. En primer lugar una barandilla sostenida por columnas de madera que nos recuerda el planteamiento escénico de *Los frescos de San Antonio de la Florida* de Goya, y al igual que en la obra de Goya una muchedumbre en actitudes diversas y en la que no distinguimos los rostros, contempla desde ese palco la escena. Los personajes del piso que está al mismo nivel presentan mejor iluminación y acusan algo más la expresión de los rostros. Se puede hablar de una pincelada impresionista, que simula con mancha las figuras que están al fondo de la imagen.

En todo este gusto por lo popular, lo autóctono y la exaltación de las peculiaridades nacionales, juega un papel definitivo la mentalidad romántica y un factor que hasta ahora no se ha comentado: la atracción que las idiosincrasia española ejerce sobre los visitantes extranjeros, que son los que de alguna manera van a influir en la confirmación definitiva de ese pintoresquismo al que hemos aludido, en particular en la configuración de una serie de imágenes tópicos que llegan a adquirir carácter de iconos.

Los extranjeros, particularmente ingleses y franceses, sobre todo a partir de 1830, visitaron masivamente la España romántica. Entre ellos se encontraban numerosos pintores que buscaban en nuestro paisajes y costumbres motivos de inspiración y que consideraban Andalucía, polarizada en Sevilla y Granada, como el compendio y baluarte más atractivo de nuestra herencia histórica. Ingleses como David Roberts (1796-1854) y David Wilkie (1785-1841) y franceses como Andrien Dauzats y Pharamond Blanchard contribuyeron con sus lienzos de vistas urbanas y escenas folklóricas a difundir una visión de esta región, pero sobre todo fueron sus álbumes de

dibujos y sus litografías los que extendieron la imagen de España por Europa y afianzaron la iconografía y el mito de Andalucía<sup>441</sup>.

Dentro de la moda de las escenas de género extendidas entre la clientela burguesa española del último cuarto del siglo XIX, el costumbrismo andaluz, cosechó un éxito particularmente destacado en un mercado fácil y extenso, que garantizaba el sustento a una enorme cantidad de pintores de la más diversa talla<sup>442</sup>, que afianzaron una imagen de Andalucía llena de tópicos que quedaría en las retinas y en la mentalidad general de la población española y europea.

Esa es una de las razones por las que cualquiera de las escenas referidas a la zona del Sur, concretamente a Andalucía, que puedan aparecer en las ilustraciones de las colecciones de novela corta, guarda unos parámetros determinados y responde a tipos preestablecidos, que son casi siempre los mismos. Las corridas de toros, el torero y el público enfervorizado en *El bravo Madrileño*<sup>443</sup>, las mujeres con trajes de faralaes,

---

<sup>441</sup> En la segunda mitad del siglo XIX, la Sevilla romántica ofrece una valiosa muestra de mecenazgo y coleccionismo. En 1848, se establecen en la ciudad los duques de Montpensier, don Antonio de Orleáns, el menor del los hijos del rey francés Luis Felipe y Luisa Fernanda de Borbón, hermana de Isabel II. Ya desde su infancia había conocido el arte español y con el tiempo se convirtió en un acreditado mecenas y protector de las bellas artes particularmente de la pintura andaluza. La nueva clientela de los pintores sevillanos en ese periodo fue la aristocracia y sobre todo la pintura costumbrista. La nueva burguesía nacional, ávida de igualarse en el gusto y en los valores sociales y económicos a las clases dominantes con las clases del Antiguo Régimen. Aunque los pintores extranjeros fueron los que en los años treinta del siglo XIX fijaron la iconografía del género costumbrista, sería la burguesía la que habría de convertirse en el núcleo de la demanda de una pintura que exaltaba los valores de su entorno.

<sup>442</sup> Son nombres fundamentales de la pintura andaluza Manuel Wssel de Guibarda (1833-1907) nacido en Cuba pero que realizó su labor en tierra murciana. José Domínguez Bécquer (1805-1841), padre de Gustavo Adolfo Bécquer, al que se considera justamente como uno de los iniciadores de la pintura andaluza costumbrista de tipo folklórico. García Ramos (1852-1912), quien se convirtió en uno de los grandes pintores de su época gracias a la espontaneidad con que recreaba las escenas de su Andalucía natal. Ricardo López Cabrera e incluso una parte de la obra juvenil de Julio Romero de Torres, se sitúan en esta línea de pinturas costumbristas que marcan al tendencia que luego se verá en las épocas posteriores. El costumbrismo perduró en Andalucía hasta finales del siglo XIX, cada vez más asentado en el gusto de la pequeña burguesía local; En las obras ya tardías de Joaquín Turina y José Rico Cejudo, se aprecia además la conjunción del tipismo anterior con una observación mas pormenorizada de las figuras y del entorno urbano surgida al hilo casi del realismo francés (vid., *Pintura andaluza en la colección Carmen Thyssen-Bornemisza*, Catálogo, Exposición, Murcia, Centro Cultural las Claras, 24 noviembre de 2005. 8 de enero de 2006, pp. 13-45).

<sup>443</sup> Vid., M. Valdés, *El bravo madrileño*, Ilus. F. Mota, *Los C.*, nº 148, 27 julio de 1911.

envueltas en mantones de Manila y tocadas con flores en *La Moruchita*<sup>444</sup>, la guitarra, las castañuelas o el baile en *El Emperador*<sup>445</sup>, los abanicos, las macetas en los balcones y un largo etcétera de signos se extrapolan a enorme cantidad de obras de todas las colecciones, pero particularmente de los ejemplares de *El Cuento Semanal* y de *Los Contemporáneos*.



*El C. S.*  
*El Emperador*  
Ilus. Pederero



*Los C.*  
*El Bravo Madrileño*  
Ilus. Fernández Mota



*El C. S.*  
*La Moruchita*  
Ilus. Lozano

<sup>444</sup> La figura de *La Moruchita*, A. Reyes, Ilus. int. Lozano, Ilus. port. Tovar, *El C.S.*, nº 31, 2 agosto 1907, es un trasunto no sólo en el vestuario sino incluso en el gesto y la postura de las mujeres que aparecen en dos cuadros de Joaquín Turina: *Plaza de Alfalfa de Sevilla* y *En el mercado*. En ambos, aparecen mujeres envueltas en mantones de alegres colores, con flores colocadas sobre la cabeza y las manos bien en la cintura, bien sosteniendo abanicos y pericones (vid., *ibid.*, pp. 102 y 104).

<sup>445</sup> Vid., F. Serrano de la Pedrosa, *El Emperador*, Ilus. int. Pedrero, Ilus. port. R. R. Calvet, *Los C.*, nº 91, 25 de septiembre de 1908. Esta ilustración presenta rasgos del pintoresquismo andaluz que recuerdan una obra de la primer época de Julio Romero de Torres, hoy en la colección Carmen Thyssen Bornemisza, *La Feria de Córdoba* (1899-1900), en la que el detallismo de algunas figuras y los iconos andalucistas como el mantón y las flores que adornan a la mujer que da la espalda al espectador, establece una similitud con esta ilustración. Este motivo del baile aparece en muchas pinturas del costumbrismo andaluz. En *La romería de Torrijos* de la última etapa de Manuel Cabral Aguado Bejarano (1883), como en otros lienzos del artista se acumulan las figuras en torno a parejas que bailan al son de panderetas y guitarras acompañándose de castañuelas (vid., *Pintura Andaluza en la Colección Carmen Thyssen Bornemisza*, Fundación Caja Murcia Catálogo, *cit.*, pp. 72 y 92).

### ***El retrato***

El deseo que tienen los seres humanos de contemplarse por medio de la interpretación de su propia imagen parece formar parte de los más antiguos impulsos de la humanidad; el arte del retrato es por ello una de las actividades más universalmente presentes de todos los tiempos. Sin embargo su evolución no es continua; a pesar de la facultad que posee para reaparecer siempre bajo formas diversas, sufre eclipses y variaciones.

Esta necesidad de recordar a los vivos y a los muertos, provoca que, incluso limitando nuestro estudio a la civilización occidental, encontremos retratos desde las primeras épocas de ésta. Sobreviven estatuas y relieves con retratos egipcios de antes del año 3000 a J.C., y la representación de los rasgos de un personaje en la escultura se produce ya en la antigüedad grecorromana<sup>446</sup>.

El retrato patricio es, junto con el relieve histórico, el tipo de arte más desarrollado en el mundo romano. A diferencia del relieve histórico, el retrato romano tuvo su desarrollo en un medio aristocrático, quizás porque generalmente el retrato realista, fisonómico y caracterizador de un individuo determinado, ha sido siempre el fruto de una civilización urbana profundamente politizada cuya clase social dominante estaba ligada a su propia tradición y ampliamente provista de medios<sup>447</sup>.

---

<sup>446</sup> Aunque hablamos de retrato en la escultura romana, algunas consideraciones estéticas entienden que en las artes plásticas no se emplea para la escultura. Se dice “cabeza”, “busto” o “estatua”, reservando el término retrato para una obra en dos dimensiones, pintura o dibujo. Aunque sea en orden visual el retrato es una descripción, ofrece en orden sucesivo lo que la vista presenta simultáneamente (vid., Étienne Souriau, *Diccionario Akal de Estética*, Madrid, Akal, 1998, p. 90).

<sup>447</sup> En la república, se van a fundir los elementos que darán paso al retrato romano imperial. A partir el siglo I, el refinamiento y la elegancia penetran cada vez más en Roma, traspasan las fronteras de la aristocracia y llegan a la pequeña burguesía que adopta ya el retrato culturalizado. Entre Tito y Trajano el retrato pierde toda su sobriedad y se hace perfecto y armónico; es esta la época de los retratos de El Fayum (vid., Manuel Bendala Galán, *La Antigüedad: de la Prehistoria a los visigodos*, Madrid, Silex 1990, pp. 217-226). Vid., además, Ranuccio Bianchi Bandinelli, *Del Helenismo a la Edad Media*, Madrid, Akal, 1981, y *Roma: el fin del arte antiguo*, Madrid, Aguilar, 1971.

Pese a esta importancia romana, el retrato realista y privado es de invención Griega. Ya había surgido en Grecia tras el derrumbamiento de la idea pública de la polis, es decir en la época helenística; las monedas de los soberanos helenísticos son verdaderos antecedentes del gran retrato romano. El gran retrato romano no aparece hasta el siglo IV, cuando ya se imponía en el mundo griego. Señala Gombrich:

“ Por extraño que nos pueda parecer , la idea del retrato en el sentido en que nosotros empleamos la palabra, no se les ocurrió a los griegos hasta una época tardía, en el siglo IV a. J. C. Ciertamente oímos hablar de retratos realizados en tiempos anteriores, pero esas estatuas no tuvieron, probablemente gran semejanza referencial. Un retrato de un general fue poco más que la representación de un apuesto militar con yelmo y bastón de mando”<sup>448</sup>.

El final de la edad clásica provocó la parcial decadencia del género y por ello en los siglos que van desde la disolución del imperio romano hasta la Edad Media el retrato es bastante raro. El concepto de retrato en dos dimensiones con ser muy antiguo por evidentes razones de conservación es de épocas mucho más cercanas. Existe una pintura, dañada y restaurada que podría ser el retrato pintado de forma independiente más antiguo que se conserva. Data de mediados del siglo XIV y muestra al rey Juan II de Francia (1319-1363). Sin embargo no hay duda de que no es el primer retrato que se pintó, porque hay descripciones de retratos anteriores perdidos, así se conocen dos sonetos de 1336 del poeta italiano Petrarca, (1304-1374) en los que alaba una pintura de su amada Laura realizada por Simona Martín. El poeta introduce en su descripción, con claridad los conceptos de verosimilitud de la imagen y el valor para la memoria, los dos motivos en que se basará, durante siglos toda la historia del género del retrato<sup>449</sup>.

---

<sup>448</sup> Vid., E. H. Gombrich, *La historia del Arte*, Madrid, Debate, 1997, pp. 105-196.

<sup>449</sup> Vid., Steffano Zuffi, “Las Cortes del Gótico”, en *El Retrato. Obras maestras entre la historia y la eternidad*, Madrid, Electa, 2000 pp. 11-19.

Una de las características fundamentales del retrato es la diversidad, desde el Barroco diversas soluciones estéticas conviven y se superponen. A partir del siglo XVII la conquista definitiva de la profundidad dio la posibilidad a los pintores de utilizar distintos sistemas para representar a sus personajes. En casi todas las composiciones ha sido fundamental la hegemonía de la luz, la nitidez en la composición y frente a las formas clásicas propias del Renacimiento, el Manierismo y el Barroco fueron abriendo camino al dinamismo y al movimiento en la forma de colocar los ropajes y los objetos que acompañan a lo retratado. Se puede hablar de una auténtica revolución técnica y temática desde el siglo XVII, que tendrá un vuelco definitivo con la llegada del impresionismo y las primeras vanguardias<sup>450</sup>.

El hecho de que el modelo sea una persona real<sup>451</sup> o alguien ficticio no tiene ninguna importancia para los procedimientos empleados en el retrato. Lo que ocurre es que al ser ficticios, los artistas han de tener unos modelos que les sirvan de inspiración y las ideas estéticas de la época tienen una importancia definitiva sobre el resultado del

---

<sup>450</sup> A partir de 1860 a 1870, los grandes artistas dejan cada vez más de utilizar la pose en el taller, el modelo vivo y la representación de los individuos para sustituirlos por la observación captada en lo vivo dentro del medio que les rodeaba, sin buscar los rasgos diferentes. Esto se traduce en un cambio de atención y de modificación de la sensibilidad de los artistas y de su medio. Lo esencial consiste en sustituir el registro de los espectáculos vinculados a las costumbres y a las personas, por un análisis cada vez más afinado de las percepciones sensibles; los individuos se retratan como elementos entre otros elementos. Al pintor ya no le interesan las situaciones estables y busca captar la movilidad. Su atención se fija sobre sus percepciones, es decir sobre los datos que le aportan sus sentidos (vid. Galiénne y Pierre Francastel, *El retrato*, Madrid, Cátedra, 1978, p. 220).

<sup>451</sup> No todos los retratos se parecen al modelo. Los primeros retratos de gobernantes solían preocuparse más por sugerir el oficio del rey que un rostro determinado. En el siglo XVI, el pintor italiano Armenini escribió que los retratos de artistas excelentes, se consideran pintados con mejor estilo y mayor perfección que otros pero con frecuencia los parecidos no son tan buenos. En esa época se esperaba que el artista excelente idealizase o ennobleciese el modelo siguiendo las líneas clásicas adoptando los rasgos faciales y las poses de las esculturas griegas y romanas. En otros periodos de la historia, se han tomado como modelos figuras que en realidad no son retratos. Por ejemplo, la obra de Tiziano conocida como *La bella*, (1537), no es el retrato una dama sino probablemente de una prostituta que posó desnuda para el artista en otras ocasiones. En el siglo XVII, existió una gran demanda de bustos con toques exóticos, con personalidad. Fundamentalmente la escuela de Rembrandt, produjo muchos de estos bustos que no eran retratos porque en la mayoría de los casos se han asociado a las figuras de los padres del pintor (vid. Alexander Sturgis - Hollis Clayson, *Entender la pintura*, Blume, Barcelona, 2003, p. 136).



trabajo. Este es el caso que nos ocupa. Los dibujantes que hicieron los retratos de las novelas cortas no partían de modelos, en algunos casos eran más o menos fieles a las directrices que la descripción de los textos les marcaba, pero en términos generales las imágenes están de acuerdo al gusto de la época.

Esto marca las diferencias de vestuario y estilo entre las distintas colecciones que están separadas por un periodo de años, desde 1907, en que se inicia *El Cuento Semanal*, hasta 1932, fecha de *La Novela Mundial*, última de las grandes colecciones, las modas han ido cambiando y esto se aprecia en las diferencias de los retratos. El retrato de las ilustraciones tratadas se desenvuelve en un medio situado entre la clase media alta y el resto de las clases medias. Normalmente, los retratos realizados en las colecciones de novelas cortas corresponden casi siempre a mujeres jóvenes, aunque también encontramos algunos de caballeros, de labriegos jóvenes e incluso retratos de grupo. Las poses elegidas son variadas, pero en la mayoría de las ocasiones los personajes están colocados de frente y responden a una fisonomía acorde al texto que en la misma página o en páginas colaterales realizan la descripción de sus atributos físicos.

La imagen de Catalina Fyol, la protagonista de *La pasión de Mister Castle*<sup>452</sup>, es un ejemplo de ello. Está colocada de frente y responde al estereotipo de la época. Se trata de una figura femenina muy bien dibujada, con pañoleta al cuello, propia de la vestimenta popular empleada por las mujeres para realzar el busto. Su juventud viene indicada por la estrechez de la cintura y un rostro terso y sin comisuras. El peinado responde a la moda y es adecuado a las tendencias modernistas de principios de siglo. Su imagen y el texto que le dedica el autor están en perfecta simbiosis:

---

<sup>452</sup> Cfr., Eduardo Marquina, *La pasión de mister Castle*, Ilus. int.r Estevan, Ilus. port. R. R. Calvet, *Los C.*, nº 9, 26 febrero de 1909.



*Los C.*  
*La pasión de mister Castle*  
Ilus. Estevan

*No era muy alta, tampoco demasiado baja, pero llenita, de líneas amorosamente torneadas, en los hombros, en el pecho en las caderas....La cara redondita... Parecían haber impuesto aquella necesidad de líneas curvas que eran como la ley escultórica de su gracioso cuerpo, los dos ojos grandes, negros y también redondos que resplandecían en su cara, móviles, sueltos extraordinariamente vivos como dos estrellas negras, que fueran el centro del sistema de astros blancos englobado en su persona. El pelo negro, untuoso, apenas ondulado.*

Esta sencilla joven tendrá muchos correlatos en todas las novelas.

Las tipologías y poses escogidas para los retratos son muy variadas. Se localizan retratos sedentes, bustos, retratos de cuerpo entero. A manera de ejemplo, hemos escogido algunas imágenes que nos han parecido interesantes, de forma particular, porque captan un tipo muy parecido de mujer, reflejo de una época y una moda.



*El C.S.*  
*El fin de una leyenda*  
Ilus J Francés



*Los C.*  
*Mi prima me odia*  
Ilus Medina Vera



*Los C.*  
*Bohemia triste*  
Ilus. Villalobos

La señora de Álvarez Semprún de *El fin de una leyenda*, Concha, la enamorada del protagonista en *Mi prima me odia*, y Azucena, la desgraciada joven de *Bohemia triste*, responden a idéntico canon de mujer, descrito por los propios autores:

Si de la primera su admirador Fermín dice *Es alta, bien formada, robusta, maciza hecha y derecha*<sup>453</sup>, a Concha se la describe como:

*Otra espléndida mujer, buena moza asimismo y pelinegra, pero más gruesa y con una bata de claras sedas y encajes, que él estaba viendo en otro balcón principal, seis u ocho casa más arriba. Debía ser guapísima*<sup>454</sup>,

mientras que del rostro pálido de Azucena se deduce su estado de salud y, por ende, emocional:

*Si las demás podían dudar ante las mejillas de marfil y las dilatadas pupilas de aparición de su hija, ella aleccionada por la enfermedad de su marido no dudaba ya. Azucena se moría*<sup>455</sup>.

Todas ellas comparten unos ojos amplios y rasgados y labios débilmente articulados, siendo siempre el inferior un poco más grueso que el superior. El peinado, con esa especie de ondulado hecho con rizador y cierto encrespado en el lado derecho, aviva el rostro femenino. También hay que destacar el vestido que, adornado con lazos, encajes o camafeos, pretende cierta elegancia. Sean damas más o menos encumbradas, en ocasiones, las mujeres de estas revistas son retratadas con elegantes vestidos que connotan una distinción de la que a veces carecen. Los complementos, pieles, sombreros, guantes y abrigos prestan un toque de sofisticación a Mavi la amante engañada del Conde de Casa Pola en *El Clínico*<sup>456</sup>, a Isabel, la actriz de *Querer y no querer*<sup>457</sup> o a la protagonista de *La celada de Alonso Quijano*<sup>458</sup>.

---

<sup>453</sup> Cfr., Sinesio Delgado, *El fin de una leyenda*, Ilus. int. J. Francés, Ilus. port. Tovar, *El C.S.*, nº 21, 14 mayo de 1907.

<sup>454</sup> Cfr., Felipe Trigo, *Mi prima me odia*, Ilus. int. Medina Vera, Ilus. port. R. R. Calvet, *Los C.* nº 23, 4 junio de 1909.

<sup>455</sup> Cfr., A. de Hoyos y Vinnet, *Bohemia triste*, Ilus. int. Villalobos, Ilus. port. R. R. Calvet, *Los C.* nº 12, 19 marzo de 1909.

<sup>456</sup> Vid., Felipe Trigo, *El Clínico*, Ilus. int. Estevan, Ilus. port. R. R. Calvet, *Los C.*, nº 6, 5 febrero de 1909.

<sup>457</sup> Vid., M. Linares Rivas, *Querer y no querer*, Ilus. int. Villalobos, Ilus. port. R. R. Calvet, *Los C.*, nº 2, 8 enero de 1909.



*Los C.  
El Cínico*  
Ilus. Estevan

*Los C.  
Querer y no querer*  
Ilus. Villalobos

*El C.S.  
La celada de Alonso Quijano*  
Ilus. Escobar

Observamos en los tres retratos que el parecido entre las damas es enorme, pese a no corresponder a la pluma del mismo dibujante. Las razones de esta similitud estarían centradas en la escasez de posibilidades técnicas que provocan el que los ilustradores tengan que ceñir su creatividad a unos medios determinados con lo que se resta expresividad y calidad a la imagen.

En este sentido, recordamos la consideración de Gombrich, es decir, lo que él designa como “aportación del espectador”. Tendemos a proyectar la vida y la expresión sobre la imagen detenida y a complementar lo que no está realmente presente con nuestra propia experiencia. Así, el retratista que desea compensar la falta de movimiento tiene, ante todo, que movilizar nuestra proyección. Ha de explotar las ambigüedades del rostro detenido de manera que las multiplicidades de las posibles lecturas den sensación de vida.

---

<sup>458</sup> Vid., Pedro Mata, *La celada de Alonso Quijano*, Ilus. int. Escobar, Ilus. port. Augusto, *El C. S.*, nº 120, 16 abril de 1909.

Gombrich hace referencia también a la ley de Töffler: la proposición de que cualquier configuración que podamos interpretar como un rostro, por mal dibujada que esté, tendrá *ipso facto* una expresión e individualidad. Casi cien años después, el psicólogo Egon Brunswich comenzó en Viena una famosa serie de experimentos para explorar ese tipo de dependencia. Sus estudios confirman la extremada dependencia de nuestra percepción fisonómica a los pequeños cambios: un cambio en la distancia de los ojos que probablemente no notaríamos en una configuración neutral, puede afectar radicalmente a la expresión del maniquí<sup>459</sup>.

Tenemos en ellos los poses, las características, el esbozo de lo que es un retrato, pero no pueden tener las calidades y sugerencias de los retratos realizados por los pintores, susceptibles de utilizar una amplia gama de colorido y de posibilidades de iluminación, y, sin embargo, pese al parecido por las razones antes citadas no percibimos estos retratos como idénticos, sino que cada uno tiene su pequeña diferencia con el anterior.

Para terminar este apartado, incluimos tres retratos que nos parecen interesantes desde el punto que marcan una diferencia de enfoque tanto técnico como temático de lo que es la norma general de las revistas de novela corta. El primero es el retrato de Agustín “El Belitre”, el feo novio de la garrida moza Eugenia en *La fantasma*<sup>460</sup>. Se trata de un retrato elaborado a base de manchas muy rápidas que configura un rostro

---

<sup>459</sup> Vid., E. H. Gombrich, *La imagen y el ojo*, Madrid, Alianza, 2000, pp. 109-114. Recoge, además, las ideas acerca del retrato de Roger de Piles (1635-1709), a quien debemos la primera discusión detallada de la teoría del retrato en la pintura: “Lo que le da al retrato alma y un aire de verdad no es tanto la exactitud de diseño como el acuerdo entre las partes en el preciso momento en que ha de captarse la disposición y el temperamento del modelo... Pocos han sido los pintores suficientemente minuciosos como para engarzar bien las distintas partes: a veces la boca sonríe y los ojos están tristes; otras veces los ojos aparecen animados y las mejillas apagadas; de manera que su obra tiene un aire falso y no parece natural. Debemos pues tener presente que cuando el modelo tiene una actitud sonriente, los ojos se entornan, las comisuras de la boca se alzan hacia las ventanas de la nariz, las mejillas se rellenan y las cejas se ensanchan” (ibidem, p. 111).

<sup>460</sup> Vid., Leocadio Machado, *La fantasma*, Ilus. R. R. Calvet, *Los C.*, nº 139, 25 agosto de 1911.

bastante grotesco dentro de los límites reales del campesino al que representa. El sombrero negro delimita bien los contornos sobre el fondo azul, lo que contribuye a resaltar el aspecto entre inocente y zafio del personaje representado



*El C. S.*  
*La Fantasma*  
R.R. Calvet

*El cuerpo de Agustín era corto de talla, enjuto de carnes, débil de fuerzas, pernituerto y con brazos largos como de un chimpancé. La cabeza tiene también algo de mono a juzgar por la viveza de su mirada, la rapidez de sus movimientos y las contracciones musculares de la cara, ancha y aplastada como la de cualquier individuo de la familia símica*

Los otros dos retratos han sido seleccionados por su singularidad. La imagen de Cristina, perteneciente a *Devoradora*<sup>461</sup>, es uno de los pocos retratos de perfil que se pueden localizar en las ilustraciones de las colecciones de novela corta. Obra de Demetrio, contiene todos los criterios de línea rápida estilización y elegancia propias del dibujante y que responden a la descripción de Ferragut:



*Era extraordinaria su belleza morena, excitante como un afrodisíaco, prodigio carnal, ánfora maravillosa en la que la vida se mostraba con generosa plenitud. Desdeñosa, altiva y reservada, su fama de belleza inconquistable, enemiga de cortejos y noviazgos, habíase esparcido rodeándola de una aureola de prodigio difícil.*

<sup>461</sup> Cfr., J. Ferragut, *Devoradora*, Ilus. Demetrio, *La N de H.*, nº 113, 11 julio de 1924, p. 28.



*El C. S.*  
*Deuda pagada*  
Ilus. Estevan

La última imagen presenta la peculiaridad de ser un retrato de grupo. Los soldados de una división al mando del general Moriones en la obra de *Deuda Pagada*<sup>462</sup> parecen estar posando deliberadamente para que el fotógrafo capte la instantánea. El general ocupa el puesto más relevante, su fisonomía está perfectamente dibujada, al igual que la de los primeros soldados, en tanto que los hombres situados en un segundo plano quedan mucho más diluidos en el conjunto de la escena.

### ***La caricatura***

“El humorismo es la reacción aceda del ingenio humano frente a las torpezas y los vicios ajenos. Desde hace algunos años los caricaturistas han recabado para ellos el derecho al humorismo desleído antes en la literatura. Ellos le han concretado, le han simplificado, le dieron esa escueta expresividad al dibujo”<sup>463</sup>.

Con estas palabras comienza José Frances su obra *El Arte que sonríe y que castiga*, estudio sobre la caricatura, fechado en los años iniciales del siglo XX, época en que la proliferación de semanarios y revistas satíricos en todos los países de Europa, favoreció la constitución de una pléyade de pintores e ilustradores dedicados a esta parcela del dibujo, que hacía las delicias del público en general. No en vano, Francés recoge la idea de que la caricatura moderna se ha ennoblecido con el humorismo y que

---

<sup>462</sup> Vid., Mariano Vallejo, *Deuda pagada*, Ilus. int. Estevan, Ilus. port. Tovar, *El C. S.*, nº 30, 26 julio de 1907.

<sup>463</sup> Cfr., José Francés, *El arte que sonríe y que castiga. Los humoristas contemporáneos*, Editora Internacional, Madrid, 1924, p. 9.

poco a poco, el concepto de sátira dibujada ha ido derivando hacia una depuración técnica e ideológica acorde con la grandeza doble de su finalidad. Las deformaciones grotescas, las simples siluetas cómicas y las burlas dieron lugar a dibujos de pureza formal, llegando a provocar la consideración de que un dibujo no es una caricatura si no nos hace pensar. Para Francés, la verdadera psicología de un pueblo está en los lápices de sus caricaturistas, creadores de un arte sutil profundo, precioso, agudo y reflejador de los momentos coetáneos con exactitud instinto y conciencia histórica de lo venidero<sup>464</sup>.

Desde el comienzo de la historia, la caricatura ha pretendido una representación exagerada de personajes y hechos con el fin de transmitir mensajes e ideas irónicas. La fuerza de la imagen y el poder de captación de la misma, provoca que el mensaje sarcástico transmitido por la caricatura tenga una fuerza superior a la de cualquier otro tipo de comunicación oral.

Gombrich pone de manifiesto la trascendencia de la labor del dibujante cómico pues, por desdeñable que sea su calidad artística, tiene más posibilidades de impresionar en una campaña de odio que el orador de masas y el periodista<sup>465</sup>. En este mismo sentido, ya en 1915, José Francés, en una conferencia leída en el Ateneo de Madrid, preveía ya el valor mediático de la caricatura:

“La caricatura es consuelo y es azote. Otorga el sano impulso de la risa o deja en el espíritu el escozor del despecho; pero tal como sea; galante, social, satírica, poética, cruel o bondadosa, ejerce una indudable presión sobre los hechos y las ideas más respetables”<sup>466</sup>.

---

<sup>464</sup> Ibid., pp. 10 -15. A lo largo de las 153 páginas de esta obra, J. Francés realiza una síntesis del desarrollo de la caricatura y de algunos de sus representantes en Alemania, Francia, Inglaterra, Norteamérica, Portugal, Suecia, Austria, Suiza y Holanda.

<sup>465</sup> Vid., E. Gombrich, *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Barcelona, Seix Barral 1998, p. 177.

<sup>466</sup> Cfr., José Francés, *La caricatura española contemporánea*. Conferencia organizada por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes y leída por su autor en el Ateneo de Madrid el 3 de marzo de 1915, Madrid, 1915, p.10.



La importancia del género caricaturesco, no queda supeditada en exclusiva a su poder de persuasión o de crítica sino que está también en relación a la enorme cantidad de datos que pueden proporcionar, ayudando a revivir acontecimientos y formas de vida lejanos en el tiempo, y ello, porque el humor gráfico nos proporciona información en tres aspectos: el cultural, el estilístico y el sociopolítico<sup>467</sup>.

Desde las antiguas civilizaciones mesopotámica, egipcia, griega y romana hemos ido recibiendo informaciones en forma de imágenes irónicas a través de la cerámica, de las estauillas e incluso en casos excepcionales a través de pinturas, como los frescos de Pompeya o Herculano. En cualquier caso será a partir del descubrimiento de la imprenta y en particular de la litografía cuando el género empiece a convertirse en un verdadero fenómeno de masas, porque la caricatura precisa de un contemplador que sea una sociedad o amplios sectores de una sociedad, con lo que para su difusión necesita de un sistema de reproducción adecuado<sup>468</sup>.

De entre todas las características señaladas por Pélaez Malagón<sup>469</sup> acerca de la caricatura, hemos escogido aquellas que nos aparecen más apropiadas para tratar las caricaturas existentes en las colecciones de novela corta.

---

<sup>467</sup> Sería extenso realizar un seguimiento de la historia de la caricatura, que ha estado presente en casi todas las culturas. A modo de ejemplo citamos las figuras que aparecen en algunas vasijas de cerámica que contienen parodias de la Iliada o la gran cantidad de pinturas encontradas en Pompeya y Herculano. Para profundizar, vid., Charles Baudelaire, *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, A. Machado Libros, 2001; J. Octavio Picón, *Apuntes para la historia de la caricatura*, Valencia, Librerías País Valenciá, 2002.

<sup>468</sup> Es interesante comprobar el hecho de que grandes pintores, como Leonardo da Vinci, realizan estudios sobre los grotescos o lo deforme. Así creó un amplio repertorio de dibujos de cabezas con rasgos violentamente articulados, que pueden considerarse antitipos de belleza y que responden en opinión de algunos analistas al intento del genial creador de jugar con los contrastes para probar su ley estética, formulada en el *Trattato*: Los rasgos feos y bellos se realzan mutuamente. Vid E. H. Gombrich, "Las cabezas grotescas", en *El legado de Apeles*, Madrid, Alianza, 1982, pp. 115-153. Para la caricatura en el siglo XIX e inicios del siglo XX, además de las obras de Frances citadas, vid. Jacinto Octavio Picón, *Apuntes para la historia de la caricatura*, cit., 2002.

<sup>469</sup> Vid., Enrique. Peláez Malagón, "El concepto de caricatura como arte en el siglo XIX", [en línea] *Sincronía Primavera 2002*. Dirección URL: <http://sincronia.cucsh.udg.mx/caricatu.htm>. (En caché), pp.1-18 [Consulta: 12 diciembre 2005].

Por mucha exageración, desproporción, reducción o cualquier otro elemento que pueda existir en una caricatura, ésta siempre deberá ser un retrato en el sentido en que esa imagen ha de ser necesariamente reconocible e identificable, de ahí que la caricatura no pueda detenerse en lo externo sino en lo verdaderamente característico, con lo cual debe ir más allá de un simple retrato físico para poder llegar a un retrato psicológico utilizando medios definitorios.

En cualquier caso, la caricatura conlleva una parte de fantasía ya que el dibujante no representa la realidad como es sino que la deforma. Concretamente en los retratos caricaturescos en los que nos enfrentamos en estas colecciones se establece una equivalencia que nos permite ver la realidad en términos de una imagen y una imagen en términos de una realidad.

Uno de los aspectos más controvertidos sobre la técnica de la caricatura repercute en su carácter lineal, La caricatura se desarrolla esencialmente a través de los grabados y de los periódicos, es decir de los medios de masas, con lo cual su base es la línea elemento sintetizador por excelencia, eso lleva a otro concepto el de la caricatura como etnografía expresiva, esto es la caricatura como una reducción.

La caricatura usa además de unas reglas fijas que hacen reconocible el objeto, creando un código convencional que no nace de la exclusiva imitación de la realidad, todo lo más de una similitud con ésta, porque la caricatura toma los rasgos de un personaje y tras usar un procedimiento de reducción e interpretación maneja el objeto en función de una intencionalidad

Han sido múltiples las clasificaciones realizadas sobre éste género en función de diferentes criterios. Baudelaire, por ejemplo, parte de una consideración en torno a la faceta cómica<sup>470</sup>.

Peláez Malagón<sup>471</sup>, inclinándose por una división basada en un criterio pragmático hace referencia a los diferentes subgéneros:

- a) *Caricatura política*. Aquella cuyo eje temático gira en relación a cuestiones estrictamente políticas, en las que se presenta a personajes contemporáneos y además se ofrecen, por medio de imágenes conceptuales, opiniones sobre política general.
- b) *Caricatura social*. Es aquel tipo de caricatura en la que se refleja a una determinada sociedad sea en plan de crítica o de burla.
- c) *Caricatura político-social*: Hay momento en los que resulta sumamente difícil clasificar una imagen como caricatura social o política, desde el momento en el que muchas veces representando y criticando determinada situación social, a la vez también se está aludiendo a una cuestión política.
- d) *Caricatura costumbrista*: Se trata de una escena de costumbres con una excesiva carga de crítica o sátira que la convierte en caricatura, dando así lugar a una observación irónica de la realidad.
- e) *Caricatura simbólica*. Representa a un objeto determinado que dentro de un contexto especial adquiere una carga política o social

---

<sup>470</sup> Baudelaire divide las caricaturas conforme a las distintas categorías de lo cómico: a) Lo cómico absoluto. Es aquel humor aceptado sólo por la intuición y por lo tanto considerablemente sutil; b) Cómico feroz: Es lo cómico significativo llevado al extremo; e) Cómico inocente: Es un cómico absoluto; d) Cómico significativo: Es el humor más fácilmente comprensible por el público y más sencillo de analizar, vid. Charles Baudelaire, *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, Visor, 1989, p. 35.

<sup>471</sup> Vid., Enrique Peláez Malagón, "El concepto de caricatura como arte en el siglo XIX", [en línea] *Sincronía en primavera 2002*, cit., pp. 14-15..

- f) *Caricatura festiva*. Aquel tipo de caricatura alegre y desenfadada que sólo busca la comicidad como fin utilizando para ello la caricatura de personas u otros objetos contemporáneos.
- g) *Caricatura fantástica*. Aquella que recurre a lo fantástico con el fin de poder reflejar así una idea, el ejemplo más significativo lo encontramos en los grabados de Goya.
- h) *Caricatura personal*. La que se centra en los personajes contemporáneos y en su representación caricaturesca bien sea solo de la cara o de todo el cuerpo.

Finalizada esta clasificación, hemos de afirmar que, en las revistas literarias de novelas cortas, la caricatura está referida casi siempre a las figuras de los autores de las mismas, por tanto no hay una intencionalidad de crítica política ni de intento de ridiculización, porque no actúa como un recurso de intencionalidad agresiva<sup>472</sup>, sino más bien como reducción desde el momento en que a través de pocos trazos logra captar la esencia de lo representado y fundamentalmente con una intencionalidad de retrato.

En algunas obras también encontramos caricaturas de tipo social y sobre todo festivo, que pretende la hilaridad, la sonrisa y realzar el carácter cómico de los textos ilustrados. Es el caso de algunas imágenes de *El aderezo*<sup>473</sup>, de *Memorias de un buzo*<sup>474</sup> o los dibujos caricaturescos adaptados a la narración de *Un Hombre serio* o *La soledad del campo*.

---

<sup>472</sup> El intento de la caricatura como finalidad agresiva es propio de las caricaturas del siglo XIX, que utiliza la crítica agresiva como recurso político de una realidad que intenta hacer cambiar por todos los medios. El dibujante toma uno de los rasgos del caricaturizado, normalmente el más significativo y lo exagera convirtiéndolo en un elemento del personaje. El profesor Bozal realiza un estudio de conjunto toda la ilustración decimonónica en el que incluye la afición por las caricaturas en la prensa madrileña (vid., Valeriano Bozal Fernández, *La ilustración Gráfica del siglo XIX en España*, Madrid, Comunicación Corazón, 1979).

<sup>473</sup> Vid., E. Zamacois, *El aderezo*, Ilus. Cyrano, *El L.P.*, nº 6, 15 agosto de 1912

<sup>474</sup> Vid., *Memorias de un buzo*, J. Belda, Ilus Reyes, *La N. de H.*, nº 45, 23 marzo de 1923.

En *Un hombre serio*, el ilustrador pretende realzar el carácter juerguista de los señores y la peculiar forma de conquistar a “Gorito de Lola”, la bailarina de café de variedades.



*El C.S.*  
*Un hombre serio*  
Ilus. Tovar



*El C.S.*  
*La soledad del campo*  
Ilus. Tovar

En *La Soledad el campo*, el pomposo lenguaje se corresponde a la caricaturización de los rasgos físicos de los personajes, de forma particular a la de la figura de la madre.

*Doña Bárbara del Moral, señora insoportablemente sabihonda, redicha, pedante, madre de Santiaguito y viuda del ingeniero de minas don Perfecto Picatoste, después de agotar todo género de recursos para impedir que el calavera de su hijo continuase una vida de crápula que iba minando su existencia lentamente, decidió convocar a sus parientes cercanos, es decir a los que se hallaban más cerca para que le aconsejasen algo práctico que pusiese fin a tan desagradable situación*<sup>475</sup>.

Estas caricaturas interiores no son la norma en las colecciones de novela corta, el grueso de este género corresponde, como ya hemos señalado, a los dibujos referidos a los escritores de las propias obras y que suelen aparecer en las páginas de presentación.

<sup>475</sup> Cfr., Juan de Zuñiga, *La soledad del campo*, Ilus. Tovar, *El C. S.*, nº 12, 22 marzo de 1907.

Durante todo el primer año de publicación de *El Cuento Semanal*, las portadas estuvieron presididas por las caricaturas de los autores. También en *Los Contemporáneos*, en *La Novela Corta* y en *La Novela de Hoy*, aunque en menor medida, se utilizan estas imágenes. Se trata de caricaturas de tono personal y amable que recogen la peculiaridad física del personaje, sin intentar dañar su imagen ante el público, dado que la revista había de pretender, lógicamente, una impresión grata porque era un atractivo más para la venta de los ejemplares.

Nombres como los de Tovar, Fresno o *Sirio*, son algunos de los que podríamos citar entre los grandes caricaturistas de la época, que dejaron su ingenio e impronta en estas colecciones de novela corta.



*El C. S.*  
Caricatura de E. Zamacois  
Ilus. Tovar



*El C. S.*  
Caricatura de E. Pardo Bazán  
Ilus. Tovar



*La N.C.*  
Caricatura de Eugenio Sellés  
Ilus. Fresno

**UNIVERSIDAD DE MURCIA**  
**FACULTAD DE LETRAS**

**TEXTO E IMAGEN:**  
**LA ILUSTRACIÓN COMO COMPONENTE**  
**SEMIÓTICO-DISCURSIVO**  
**DE LA NOVELA CORTA (1900-1936)**  
**Análisis sociológico, artístico y literario**

**Volumen II**

**SEBASTIANA MARÍA GARCÍA MÍNGUEZ**

**CAPÍTULO VI**  
**CARACTERIZACIÓN Y ANÁLISIS**  
**DE LAS REVISTAS MÁS DESTACADAS**



## 6.1. INTRODUCCIÓN

En este capítulo, centraremos nuestra atención sobre las que han sido consideradas las siete grandes colecciones de novela corta, las que mayor difusión tuvieron y en las que participaron un número más amplio y escogido de autores e ilustradores. A la hora de seleccionar estas colecciones literarias, hemos seguido el criterio de Álvarez Sánchez Insúa, quien clasifica las revistas en función de su número de títulos en: “grandes colecciones” las que rebasan el centenar de títulos, “medianas” entre cincuenta y cien títulos y “pequeñas” que tienen menos de cincuenta<sup>476</sup>. Según ello, las ilustraciones de las novelas cortas estudiadas pertenecen a *El Cuento Semanal*, *Los Contemporáneos*, *La Novela Corta*, *El Libro Popular*, *La Novela Semanal*, *La Novela de Hoy* y *La Novela Mundial*.

De entre el enorme número de obras que las componen, se han extraído para su exposición sistemática dos mil cuatrocientas noventa y seis imágenes, correspondientes a cincuenta y un ejemplares de *El Cuento Semanal*, cincuenta títulos escogidos de los tres primeros años de *Los Contemporáneos*, ochenta ejemplares de *La Novela Corta*, veinticinco de *El Libro Popular* y otros sesenta números repartidos entre *La Novela Mundial*, *La Novela de Hoy* y *La Novela Semanal*<sup>477</sup>.

A fin de llevar a cabo un estudio lo más sistemático y clarificador posible, hemos decidido presentar nuestro estudio con un planteamiento similar en cada una de estas colecciones, incluyendo semejantes epígrafes referidos a formato y precios de venta,

---

<sup>476</sup> Vid., Alberto Álvarez Sánchez-Insúa-M<sup>a</sup> del Carmen Santamaría Barceló, *La Novela Mundial*, Madrid, CSIC, 1997, p. 21.

<sup>477</sup> Señalamos que del total de ilustraciones que se han estudiado, un total de setecientos noventa y una corresponden a *El Cuento Semanal*, setecientos cincuenta a *Los Contemporáneos*, ciento noventa y nueve a *El Libro Popular*, ciento sesenta y una a *La Novela Corta*, y quinientos noventa y cinco a los ejemplares escogidos de *La Novela de Hoy*, *La Novela Semanal*, y *La Novela Mundial*.

cantidad de obras publicadas, autores e ilustradores que colaboraron en ellas, líneas argumentales, y por supuesto el aspecto esencial, el que tiene que ver con las técnicas y semántica de la ilustración.

Hemos de aclarar que el análisis realizado sobre técnicas y semántica de la ilustración queda expuesto en cuadros sintéticos referidos solamente a los primeros cincuenta y un números de *El Cuento Semanal*, veinticinco de *La Novela Corta* que contienen ilustraciones, veinticinco ejemplares de *El Libro Popular* y sesenta escogidos de las tres colecciones mencionadas, en tanto que se ha obviado el de *Los Contemporáneos*, por resultar la revista en sus primeros años una copia exacta del *El Cuento Semanal*.

## **6.2. EL CUENTO SEMANAL (1907-1912): PROPÓSITO Y DESARROLLO EDITOR.**

El 4 de enero de 1907, se inicia la publicación de *El Cuento Semanal*, una idea concebida por Eduardo Zamacois, que se configura en su salida el mercado como un producto mixto de plástica y literatura, de ahí que al catalogarlo prevaleciera el título un tanto equívoco de “Revista literaria”, que tiene relación con sus precedente inmediatos en el gusto del público, magazines gráficos como el *Blanco y Negro*, 1891, *Nuevo Mundo*, 1894, y con la propia estructura de la colección que incluye reseñas, noticias literarias y comunicados de la casa editorial.

José Carlos Mainer, en su interesante prólogo al análisis de *El Cuento Semanal*, realizado por el grupo de la Universidad de Paris VIII-Vincennes, hace referencia a las innovaciones que se inician a partir de la publicación de esta colección y que afectan al conjunto de los productos editoriales. De un lado, se establece lo se denomina “una

política de autores<sup>478</sup>, con la firma de un contrato exclusivo, la presentación al público de la personalidad del autor mediante retrato o caricatura y los ánimos continuados a los jóvenes maestros. De otro, se camina hacia la dignificación del producto impreso, atendiendo a su condición de coleccionable, cultivando el buen arte de la ilustración o lo llamativo de las cubiertas. Con todo ello se inician los hábitos literarios modernos, porque lo que en realidad se está haciendo es promover el acercamiento de las clases medias a la nueva literatura. De todo ello es responsable la idea de Eduardo Zamacois<sup>479</sup>, un hombre de compleja y controvertida personalidad cuya existencia se

---

<sup>478</sup> Cfr., José Carlos Mainer, “Prólogo”, en B. Magnien y otros, *Ideología y texto en El Cuento Semanal*, Madrid, Ediciones La Torre, 1986, p.11.

<sup>479</sup> Nacido en Cuba, en la finca la Ceiba, próxima al Pinar del Río, el 17 de febrero de 1973, era hijo de Victoria Quintana, oriunda de Cuba y Pantaleón Zamacois y Urrutia de ascendencia vasca. El traslado de sus padres a Europa le lleva a vivir en Bruselas, París y finalmente en Madrid donde inicia los estudios universitarios primero en la facultad de Filosofía y Letras y después en la de Medicina. Su actitud ante la vida, que ya en estos años se vislumbra proclive a la bohemia, le alejó definitivamente de las aulas y favoreció relaciones con el mundillo literario y periodístico, que potenciaron lo que había sido una pasión desde la adolescencia, su vocación literaria que mantendría hasta la ancianidad. Muy temprana fue su iniciación como escritor; con diecisiete años el diario madrileño *El Globo* publicó un artículo suyo y pronto comienza su colaboración en revistas como *La Democracia Social*, *Los Dominicales del Libre Pensamiento*, *Vida Literaria* y también en periódicos como *El País* y *El Motín* y la revista *Germinal*. Durante los años de juventud Zamacois emprende la producción de obras, publicadas en su mayoría en Barcelona por el editor Ramón Sopena. Se trata de veintiún títulos repartidos entre noveles breves, cuentos, artículos y crónicas, algunos de los cuales se inscriben en la tradición de la literatura “galante” francesa. Son obras de inclinación erótica, con un tratamiento del tema tan novedoso que le ha llevado a ser considerado junto a Felipe Trigo uno de los creadores de la novela erótica en España. Toda esta experiencia literaria, hizo posible la fundación de *Vida Galante*, revista erótica en la que luego se mezclarían propósitos de propaganda socialista y que empezó a publicarse en Barcelona el 6 de septiembre de 1989. Zamacois, concibió esta revista como una publicación frívola que recogiese el ambiente abierto de la vida parisina del momento. A partir de 1910, Eduardo Zamacois, imprimirá un rumbo diferente a sus novelas y se apartará en cierta manera de la novela galante, pero quizás esta experiencia unida a otras incursiones en el mundo de la empresa editorial derivadas de la adquisición de una imprenta donde se componía el diario republicano *La Justicia* y el semanario *El Libre Examen* o la creación de la Editorial Cosmópolis con la colaboración económica de José Carrascal, será la que le abone el camino para hacer realidad en el intervalo entre 1905 y 1910 dos importantes empresas como editor, la fundación de las colecciones de novela breve *El Cuento Semanal* (1907) y *Los Contemporáneos* (1910). En 1910, Zamacois reemprende su labor como novelista, iniciando un camino que se aparta del autor que tanto había colaborado a introducir en España la literatura “galante”. Entre los títulos publicados en el periodo comprendido entre 1910 y 1922, son interesantes títulos como, *Europa se va* (1913), *La opinión ajena*, (1913) y *El misterio de un hombre pequeño*, (1914). En el periodo comprendido entre 1914 y 1921, se produce una interrupción en la labor creadora del autor, coincidiendo con los años en que anduvo de cronista por Europa como cronista de guerra e hizo un segundo viaje al continente americano. A partir de 1922 el autor impone un nuevo cambio a su producción e inicia una obra literaria en la que se muestra en posesión plena de innegables dotes de narrador. Es el momento en que aparece la trilogía *Las raíces* (1927) *Los vivos y los muertos* (1929) y *El*

puede calificar, como mínimo, de azarosa. Fue ante todo un impenitente gozador de la vida, trasgresor de las normas que anteponía su deseo de aventuras, su sensualidad a cualquier lazo familiar. Nada mejor para esbozar el retrato del autor que sus propias palabras recogidas en lo que constituiría un testamento final, sus memorias, escritas en el exilio bonaerense y que tituló *Un hombre que se va...*

“He envejecido sin rumbo, sin plan, como a tientas y gracias a este placentero no importarme ‘lo que será de mí’, la Vida que para los espíritus previsores es un problema grave, tuvo para mí la ligereza de una película...

He trabajado mucho. He escrito más de sesenta novelas, comedias, libros de crítica y viajes y millares de artículos. Pero en este obstinado forjar no terció mi voluntad sino mi gusto. Yo he sido un indisciplinado que, para vivir gratamente, nunca vacile en preferir lo agradable a lo que las personas “serias” llaman “lo conveniente”. De nada grave me acuso. Fui un espectador ingenuo de la Vida. Me han gustado las mujeres, los viajes y los libros; los tres recursos de que el hombre dispone para evadirse incluso de sí mismo<sup>480</sup>”.

Las circunstancias familiares de Eduardo Zamacois, además de su carácter inquieto y bohemio le habían permitido viajar y vivir fuera de los límites de la sociedad española del momento. Fruto de sus experiencias personales en Francia, y de sus coqueteos con la literatura “galante” francesa, es la idea de creación de esta revista.<sup>481</sup>

Era un proyecto arriesgado que precisaba financiación económica, tarea ardua, pues no le resultó fácil encontrar socios para su aventura editorial. Después de habérsela ofrecido al editor Ramón Sopena, al librero Gregorio Pueyo y a José del Perojo,

---

*delito de todos* (1933). Al mismo tiempo que estas obras que atestiguan en su argumento y ambientación fidelidad a los postulados del realismo, su vinculación antigua a la novela galante aflora en narraciones breves que escribía con clara intención comercial. Fue asiduo colaborador de las colecciones de novela corta, en las que publicó entre 1907 y 1936, más de cincuenta títulos y no solamente en las que él creó, sino también en el resto de publicaciones. A partir de 1939, al finalizar la contienda civil, Eduardo Zamacois emprende su exilio americano; desde este momento y hasta la fecha de su muerte, solamente contamos en su bibliografía un libro, *Un hombre que se va...*, título de la versión definitiva de sus memorias, fechada en Buenos Aires en 1964 y editada el mismo año en Barcelona en la editorial AHR.

<sup>480</sup> Cfr., Eduardo Zamacois, *Un hombre que se va*, Barcelona, AHR, 1964, pp. 42-45.

<sup>481</sup> En Francia, en estos años triunfaba la revista *Lisez-moi* (1905), que, aunque mantenía el sistema por entregas, presentaba similitudes con *El Cuento Semanal* en lo que se refiere a presentación y a predominio temático “galante”.

fundador del semanario *Nuevo Mundo*, a finales de 1906 Eduardo Zamacois se puso en contacto con el periodista Antonio Galiardo, que disponía del dinero de una herencia y consiguió convencerlo para que invirtiera en su proyecto. Así, empieza la andadura de *El Cuento Semanal*, una andadura que llegaría hasta el 12 de enero de 1912, periodo durante el que se publicarían doscientos sesenta y tres números. La colección se inicia con la obra *Desencanto*<sup>482</sup> de Jacinto Octavio Picón y se clausura con el trabajo de Prudencio Iglesias Hermida, *Una hora de amor de Carolina Otero*<sup>483</sup>.

Eduardo Zamacois vio truncada su labor al frente de la revista, cuando el 30 de mayo de 1908, su socio, un hombre que había tenido varias depresiones, se quitó la vida. A partir de ahí se inició un proceso entre el propio Zamacois y Rita Segret, la viuda de Galiardo, una disputa que giraba en torno a quien había sido el promotor y creador de la idea. Rita Segret consiguió una sentencia favorable dictada el 23 de noviembre de 1909, merced a la cual el tribunal considera que fue su esposo quien:

“Concibió el proyecto de fundar un publicación periódica, en la cual aparecieran semanalmente novelitas cortas de los más afamados escritores e ilustradas por dibujantes de mérito, y fiel a sus propósitos pidió al caricaturista Manuel Tovar, del cual era amigo y paisano, que le pusiera al habla con algún literato que secundara los planes concebidos. El señor Tovar presentó a don Eduardo Zamacois quien aceptó la idea de aquel, se ofreció a secundarla, empezó a coadyuvar a los trabajos y aceptó como remuneración que se le ofrecía, la mitad de las ganancias, si las hubiere”<sup>484</sup>.

Con anterioridad a esta fecha, Zamacois ya se había visto obligado a abandonar la dirección de la revista. Se trató de un duro enfrentamiento del que los lectores

---

<sup>482</sup> Vid., Jacinto Octavio Picón, *Desencanto*, Ilus. int. Andrade, Ilus. port. Montagud, *El C. S.* n° 1, 4 enero de 1907.

<sup>483</sup> Vid., Prudencio Iglesias Hermida, *Una hora de amor de Carolina Otero*, *El C. S.*, n° 263, 12 de enero de 1912.

<sup>484</sup> Fragmento de la sentencia del Juzgado de Primera Instancia del Distrito del centro de la Villa de Madrid, publicada en *El Cuento Semanal* en el núm. 155, de 17 de diciembre de 1909. Cfr., B. Magnien y otros, *Ideología y texto en El Cuento Semanal*, cit., p. 26.

tuvieron conocimiento a través de las cartas publicadas por los interesados en la contraportada de algunos números, en concreto los números 104, 105 y 107<sup>485</sup>.

La situación debía estar clara para Zamacois quien se embarcó aún antes de perder el pleito en una nueva aventura, la publicación de *Los Contemporáneos*, que aparece por primera vez el 9 de enero de 1909 y que estará en idéntica línea de presentación que su predecesora y con la que entrará en franca disputa de autores y dibujantes. Desde el momento en que Zamacois deja la dirección de *El Cuento Semanal* y hasta el final de la vida de la revista estuvieron al frente de la misma, el escritor y diplomático Francisco Agramonte y posteriormente desde junio de 1911 y hasta su desaparición Emilio Carrère.

En la contraportada del primer número *Desencanto* Se esbozan con claridad las metas de la revista. En un editorial firmado por La Dirección y titulado “*Nuestro Propósito*”, además de la referencia a la intención de publicar semanalmente una obra inédita y completa de firmas consagradas tanto como de autores noveles y de comunicar

---

<sup>485</sup> En la carta que Zamacois dirige a los lectores en el ejemplar de J. Pérez Zúñiga, *El cocodrilo azul*, Ilus. Zuñiguita, *El C. S.*, nº 104, 25 diciembre de 1908, titulada “Despedida”, hace referencia a las dolorosas circunstancias en que tras la muerte de Galiardo y ante la inoperancia de sus herederos decidió hacerse cargo de la revista y sacar a la calle el número correspondiente al 5 de junio. Pero dado que la justicia no le permite percibir su sueldo, se despide de los lectores y de los escritores: “Con esta fecha pues, hago entrega al abintestato de la administración y dirección de *El Cuento Semanal*. Vivo y lleno de autoridad sale el periódico de mis manos, si él quiere lo continuará”. En contestación, Rita Segret publica un artículo en M. Bueno, *El talón de Aquiles*, Ilus. Tugain y Tovar, *El C. S.*, el nº 105, 1 enero de 1909, titulado “En legítima defensa”, en el que, tras lamentarse de la actitud de Zamacois que pretendió aprovechar la situación a la muerte de su esposo, informa de que el director ha de abandonar su puesto ya que por resolución dictada con fecha 14 de diciembre de 1908 el juez de primera instancia del distrito de Centro D. Felipe Santiago de Torres dictó sentencia en el pelito promovido por el Sr. Zamacois declarando: “NO HABER LUGAR A ADJUDICARLE LA PROPIEDAD EL CUENTO SEMANAL, QUE PERTENECE AL ABIENTESTATO DEL SR. GALIARDO Y CONDENANDO A DICHO SR. ZAMACOIS EN TODAS LAS COSTAS POR LA NOTORIA TEMERIDAD CON QUE HA PROCEDIDO”. En la contraportada del ejemplar de Téllez y López, *Mater admirabilis*, Ilus. interior La Rocha, Ilus. portada Tovar, *El C. S.*, nº 107, 15 de enero de 1909, Rita Segret vuelve a la carga en otra nueva carta dirigida “A los lectores del Cuento Semanal”, en la que aduce razones financieras y turbias que pudieron conducir a su esposo al suicido provocadas por algunos fallos en la contabilidad: “Podría probar que mientras el Sr. Zamacois ganó desde cuatro meses antes de salir el periódico, mi esposo perdió durante muchos meses”. Con independencia de los argumentos de cada uno de ellos, parece claro que fueron razones de tipo económico las que llevaron a Galiardo al suicidio.

su carácter ecléctico, hace una expresa muestra de la intención de ofrecer una revista amena puesto que *El Cuento Semanal* se propone llevar al público “narraciones que podrán ser leídas rápidamente, y que, sin embargo, ofrecen dimensiones sobradas para que la personalidad del autor acuse en ellas por modo rotundo y definitivo; con lo que añadirá a la brevedad amena del periódico las excelencias del libro, que nunca se hace viejo”.

De acuerdo con la idea que de la publicación tenía Zamacois, se publicaba con formato de revista, en fascículos semanales de veinticuatro páginas de magnifico papel couché, impresas a doble columna y con ilustraciones a dos tintas. *El Cuento Semanal* aparecía todos los viernes al precio de 30 céntimos invariablemente desde su fundación hasta su desaparición.

### 6.2.1. FORMATO Y PRECIOS DE VENTA

En la contraportada de cada una de los ejemplares, la editorial especifica los precios, según las circunstancias de adquisición:

Madrid y Provincias: Trimestre, 3,25 pesetas.

Semestre 6 pesetas, Año 11 pesetas.

Extranjero: Semestre, 10 pesetas. Año 18 pesetas.

Anuncios a precios convencionales

Número suelto: 30 céntimos

El éxito de la colección a tenor de los datos facilitados por la propia revista es manifiesto desde el inicio, prueba de ello son las sucesivas reediciones anunciadas en las contraportadas<sup>486</sup>.

---

<sup>486</sup> En las primeras líneas del artículo *Nuestro propósito*, reproducido en la cuarta edición del primer número, se señalan la buena acogida, los elogios de la prensa y las felicitaciones recibidas; “El empeño que nos trae a la vida, apenas iniciado, conquistó las simpatías de nuestro elemento intelectual (...), la Prensa saludó nuestra aparición con elogios que nunca agradeceremos bastante y de todos los rincones de la Península y de muchas grandes urbes americanas recibimos cartas de apasionada felicitación.” Avalan

La nueva revista ofrecía al público gran atractivo, pues su formato y su “imagen”, resultaban novedosas. La portada incluye caricaturas, dibujos alusivos, e incluso fotografías de los autores, todo ello en una excelente presentación. Cada ejemplar traía también una “*Revista de libros y revistas*”, así como información sobre los principales espectáculos de la semana en la capital de España. Además unos vales que daban derecho a una consulta grafológica con el doctor Grachtner<sup>487</sup>.

El formato de la revista no varía a lo largo de su historia, así como tampoco la fórmula básica de su estructura: texto con imágenes ilustradas. Donde se incluyen los cambios es en las ofertas de contenido, que en su intento por agradar a los lectores se van transformando con el paso de los años.

Al dejar Zamacois la dirección y hacerse cargo de la misma Agramonte con la colaboración del dibujante Tovar, la impresión de la revista, que hasta ese momento se realizaba en los Talleres de José Blass, pasa a La Imprenta Artística Española, en San Hermenegildo 32. El nuevo director debió notar la fuerte competencia que le planteaba la salida al mercado de *Los Contemporáneos* y por ello ideó diversas estrategias comerciales destinadas a ganarse el favor del público<sup>488</sup>.

---

tales afirmaciones, la cantidad de reediciones que hubo que hacer de algunos ejemplares. En la contraportada de *El corazón de Jesús*, Luis Bello, Ilus. int. Pedrero, Ilus. port. Tovar, *El C. S.*, nº 45, 8 de noviembre de 1907, se inserta una pequeña nota en la que se comunica al público la reimpresión de los dieciocho primeros números de la colección, *Acudiendo a reiteradas súplicas de nuestros lectores y coleccionistas*.

<sup>487</sup>En la contraportada del nº 1, leemos “Dos vales dan derecho a una consulta”. Como un medio más de atraer la atención y el interés del público se aprovecha el tirón de esta ciencia que está de moda en la época: “los curiosos que deseen recibir un retrato de su espíritu deberán escribirnos una carta escrita en papel sin rayar a vuela pluma, de modo que la letra tenga su verdadera forma. Cada carta deberá ir acompañada de dos cupones”. Las respuestas no se hacen esperar y resultan muy curiosas. Leemos en el nº 2: “Antonio Castro - Gran sensibilidad e intuición: buen grado de inteligencia; combatividad por el dinero; temperamento inmaterial y absolutamente desprovisto de energía; amor a confort y muy pocas ganas de trabajar; satisfacción de su personalidad bondad y dulzura”.

<sup>488</sup>Estas iniciativas van desde el anuncio de incluir novelas de firmas de la talla de Valle Inclán, Maeztu o Unamuno, hasta prometer una cartilla del Monte de Piedad con una cantidad de 100 pesetas al lector que el 30 de cada mes, se presente en la administración con el número del periódico que coincida con el



En la contraportada del ejemplar *Amelia*<sup>489</sup> del año de 1910 se anuncian bajo el título “Nuestras Reformas”, una serie de transformaciones destinadas a complacer y atraer a los lectores entre las que cabe destacar la intención de publicar cuentos de autores extranjeros, reducir las publicaciones de los españoles a las de las firmas más solicitadas, mejorar el aspecto externo la revista e incluir en cada ejemplar una noticia del contenido de la revista siguiente<sup>490</sup>.

Las tentativas de Agramonte por agradar al público prosiguieron durante casi dos años, pero en el número 231, *La cofradía de los mirones*<sup>491</sup>, aparece el cambio de dirección: el nuevo director literario es Emilio Carrère y el director gerente Juan José Sensano. La nueva dirección sacaría al mercado 33 números durante seis meses y en este periodo no se observa ningún cambio por lo que proseguirá en la misma línea hasta su desaparición, circunstancia ésta que no parece estar prevista a tenor de los planteamientos de la revista en sus últimos números<sup>492</sup>.

Sin previo aviso, el 12 de enero de 1912 se publica el último número de *El Cuento Semanal*. En su desaparición pudieron influir además de los problemas internos de la dirección, la fuerte competencia que se estableció con *Los Contemporáneos*, sobre

---

premio mayor de la Lotería Nacional, suma que se duplicará en el caso de no cancelar el agraciado dicha cartilla antes del 31 de diciembre.

<sup>489</sup> Vid., Gustavo Vivero, *Amelia*, Ilus. int. García Guijo, Ilus. port. Tovar, *El C.S.*, nº 178, 27 junio de 1910.

<sup>490</sup> En esta carta se indica: “Respecto a la forma externa nos proponemos mejorar el papel y dar mayor novedad a las ilustraciones que serán encomendadas sólo a los dibujantes que se hayan distinguido en la ya larga historia de *El Cuento Semanal*; cuidar en extremo el grabado y cada ejemplar además irá envuelto en una finísima cubierta de papel de seda con un ex libris a cuyo efecto cada uno de nuestros ilustradores ha hecho originalísimos dibujos ex profeso.

<sup>491</sup> Vid., E. Barriobero, *La cofradía de los mirones*, Ilus. int. ZX, Ilus. port. Tovar, *El C. S.*, nº 231, 12 junio de 1911.

<sup>492</sup> En el ejemplar de José Francés, *El Hombre que veía la muerte*, Ilus. M. Miguel, *El C. S.*, nº 223, 7 de octubre de 1912, todavía se anuncian las “próximas colaboraciones” de la revista y en el de Gloria de la Prada, *Por una coleta*, *El C.S.*, nº 258, 8 de diciembre de 1912, se anuncian las ofertas de tapas a los que se suscriban durante el mes de diciembre. El último número de la revista, *Una hora de Amor* de Carolina Otero, aún anuncia en primera página la publicación para la siguiente semana de *El portillo de San Lázaro*, de Fernando Mora.

todo en cuanto a las colaboraciones de los autores. Sin embargo dado que esta segunda revista siguió publicando durante muchos años más, quizás la desaparición de la colección pionera pudo deberse a problemas de índole administrativa o simplemente al natural agotamiento del proyecto editorial.

### **6.2.2. DISEÑO DE CUBIERTA Y CONTRACUBIERTA.**

Una de las claves del éxito de *El Cuento Semanal* radicó en su acertada presentación, que incluía el diseño de atractivas cubiertas, que habían de servir de reclamo a los posibles lectores.

Las portadas de los doscientos sesenta y tres números de la colección reparten sus motivos entre las fotos, retratos y caricaturas de los autores y los dibujos alusivos a la temática o al título de la obra. Resulta significativo que durante los dos primeros años de vida de la colección, las portadas estén ocupadas prácticamente en su totalidad por una representación de la figura del autor: el primer año en forma de caricatura y el segundo por medio de una fotografía, variación debida que empiezan a publicarse por segunda vez obras de un mismo autor. Esa tendencia icónica es muestra de la importancia comercial que tienen las firmas como reclamo de público, lo que se mantendrá en colecciones posteriores.

Quizás por esta prioridad de situar al frente de cada entrega una caricatura del autor, se implantase la norma de que fuese un ilustrador el realizador de la portada y otro el dibujante de las páginas interiores. En el caso de *El Cuento Semanal*, fue Tovar el que se ocupó de la mayor parte de las caricaturas, probablemente por su estrecha vinculación a la revista, o por sus más que acreditadas cualidades como dibujante especializado en tal faceta.

El granadino Manuel Siles Tovar (1875-1935) está considerado como uno de los más prolíficos caricaturistas de la primera mitad del siglo XX. Fue, además de un excelente dibujante, humorista satírico y gran comentarista de la política. Supo recoger como nadie los tipos de la calle. Especialista en tipos populares, ilustró para casi todas las publicaciones del momento: *Nuevo Mundo*, *La Bandera Federal*, *Don Quijote*, *El Liberal*, *España Nueva* (en donde no firmaba sus caricaturas por razones políticas), *Heraldo de Madrid*, *El Imparcial*, *Blanco y Negro*, *ABC*, *La Correspondencia de España*, *La Hoja de Parra*, *¡Oiga Usted...!*, *La Risa*, *Gutiérrez* y *La Voz*<sup>493</sup>.

Los méritos de Manuel Tovar fueron alabados por Manuel Sánchez Palacios, poco tiempo después de su fallecimiento:

“Tovar manejó el lápiz con una labor concienzuda y meticulosa de hombre que se da al dibujo y a la obra con todo su entusiasmo todo su valor y toda su alma. El sacó observaciones y comentarios acertadísimos de esa sufrida y lamentable clase media, que retrató con toda la exactitud amarga y con toda la veracidad certera de sus desenvolvimientos en la vida. En otro aspecto el de caricaturista personal, Tovar no ha tenido rival. Sin amanerar su labor, él recogió con la efigie del temperamento saliente y el destacado del caricaturizado, haciendo de su obra la caricatura retrato, en la que ha hecho desfilar dos generaciones con todas las figuras ilustres y notables de la literatura y el teatro. Tovar vive aun habiendo muerto”<sup>494</sup>.

En referencia a su labor a al frente de las portadas de *El Cuento Semanal*, encontramos la autorizada opinión de José Francés, quien en una conferencia pronunciada en el Ateneo de Madrid en 1915, publicada con posterioridad, comenta:

“Tovar domina todos los géneros, la caricatura política, la caricatura personal, la de costumbres, la galante... Si hojeamos números de *Blanco y Negro* de hace quince, diez y ocho años, encontramos historietas firmadas por Tovar, que en nada podían presentir, por ejemplo las admirabilísimas caricaturas personales de *El Cuento Semanal*. Esa colección en la que

---

<sup>493</sup> Vid., José M<sup>a</sup> López Ruiz, *La vida alegre. Historia de las revistas humorísticas, festivas y satíricas publicadas en la villa y la corte de Madrid*, Madrid, Compañía Literaria, 1995, p. 335.

<sup>494</sup> Cfr., Manuel Sánchez Palacios, *Los dibujantes españoles. Impresiones sentimentales de un viaje en torno al dibujo*, Madrid, Enciclopedia de Formación Cultural-Ediciones Nueva Raza, pp. 89-99.

figuran cuantos escritores se destacaron en España durante los años 1909 a 1910, es una de las nobles ejecutorias del talento de Manuel Tovar<sup>495</sup>.

Cuando en 1909 Zamacois deja la revista, se produce un leve cambio en el formato de las cubiertas, que presentan ahora las caricaturas de Tovar y los retratos de Agustín hechos de medio cuerpo. Agustín es un ilustrador que, pese a su menor participación en otras colecciones, debió ser conocido en el medio, a tenor de las líneas que le dedica en su libro Sánchez Palacios<sup>496</sup>:

“El dibujo de Agustín formidable conjunto de figuras en movimiento, puede considerarse como el único en su género. De trazos seguros y firmes sin desmayos en su pulso para la composición de escenas que pudiéramos decir de masas, tiene su técnica una escuela intuitiva sin influencias de atrás, enseñanzas ajenas de su estilo personal, nacido de su innato temperamento artístico, del que crea por expresión de su goce espiritual y creativo<sup>497</sup>”.

En el número 85<sup>498</sup>, de 1908, se había introducido por vez primera un dibujo alusivo a la temática de la obras, como ilustración de la portada y, con el cambio de dirección, se irá consolidando la desaparición de la figura de los autores en la cubierta. A partir de 1911, se instalan de forma casi definitiva los dibujos al frente de la colección.

La nómina de ilustradores de las portadas durante toda la vida de la revista se eleva a cuarenta y tres, siendo los nombres más frecuentes los de Tovar, con cincuenta y cinco portadas, seguido de Agustín, con veinticinco y Ramón Romero Calvet, con once.

---

<sup>495</sup> José Francés, *La caricatura española contemporánea. Conferencia organizada por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, leída por su autor en el Ateneo de Madrid el 3 de marzo de 1915*, Madrid, 1915, p. 47.

<sup>496</sup> Agustín fue el ilustrador que más se prodigó en *El Cuento Semanal*, a partir de 1908. Sin embargo, en las grandes colecciones solamente hemos encontrado su firma en dos obras de *La N. M.*: A. Palacio Valdés, *José, La N. M.*, nº 93, 21 de diciembre de 1927, y José Llampayas, *Francho Mur*, nº 128, 30 de agosto de 1928.

<sup>497</sup> Manuel Sánchez Palacios, *Los dibujantes en España. Impresiones sentimentales de un viaje en torno al dibujo*, cit., p. 82.

<sup>498</sup> Vid., Eduardo Marquina, *Corneja siniestra*, Ilus. int. R. Pichot, Ilus. port. R. Pichot, *El C. S.*, nº 14, agosto de 1908.

Para el cumplimiento de los objetivos propuestos, a continuación, insertamos una relación de todos los dibujantes de las portadas con el número de las obras que ilustraron para la colección, de modo que se pueda tener una panorámica general del trabajo de los ilustradores de las cubiertas.

<b>ILUS. PORTADA</b>	<b>NÚM. OBRAS</b>	<b>NÚM. COLECCIÓN</b>
A. VIVANCO	1	160
AGUSTÍN	25	166, 143, 149, 168, 113, 131, 130, 142, 169, 252, 225, 224, 235, 117, 176, 210, 118, 234, 120, 202, 256, 192, 124, 183, 185.
AINAUD	1	139
APELES MESTRES	1	50
ARRUE	1	123
ATIZA	3	23, 25, 26
BARTOLOZZI	1	247
BENLLIURE	1	189
CASAS	1	39
CASTELAO	1	156
ESCOBAR	1	96
ESTEVAN	2	87, 88
ESTRADA	1	199
GUTIÉRREZ LARRAYA	3	207, 151, 216
HIDALGO	1	229
HUIDOBRO	8	184, 226, 177, 208, 154, 188-a, 230, 201
J. BLANCO GRIS	1	203
LAFUENTE	1	112
M. MIGUEL	1	223
MANCHÓN	4	245, 246, 253, 254.

*Caracterización y análisis de las revistas más destacadas*

MENÉNDEZ	1	88
MONTAGUD	7	17, 146,164, 198, 1, 141, 10, 44.
MONTERO	4	204, 238, 259, 244
MOYANO	3	48, 74, 181-a
PARRILLA A.	1	62
PEDRAZA	1	195
PEDRERO	1	138
PEDROSA	1	221
RICK	1	163
PICHT, R.	1	85
POMPEYO, F.	1	205
POSADA	1	94
R.R. CALVET	11	91, 92, 93, 95, 99, 100, 102, 103, 190,206, 215
RICKERS	1	248
ROBLEDANO	6	242, 243, 248, 249, 255, 257,
SANTANA BONILLA		2, 4, 5, 9, 13, 15, 16, 22, 135, 140, 217
TOVAR	55	3, 6, 7, 8, 11, 12, 14, 18, 19, 20, 21, 24, 27, 29,30, 31,32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 40,43, 44, 45,47,49, 51, 52, 53, 63, 64, 65, 66, 69,78, 107,106, 108, 109,116, 122, 123,127,128, 145, 146,157, 170,174, 178, 180, 231.
VAIS	4	209-A, 209-B, 209-C, 209-d
VÁZQUEZ CARLOS	1	115
VÁZQUEZ CALLEJA	4	165, 196, 197, 214
VILLALOBOS	1	97
XLIX	1	97

Como criterio general, nuestra exposición sobre el análisis de la ilustración en *El Cuento Semanal* girará en torno a los ejemplares del primer año de publicación, 1907, por ello, a la hora de estudiar las cubiertas y contracubiertas centraremos nuestra atención en los cincuenta y dos primeros números de la colección, dado que de su análisis sistemático, se pueden deducir muchas de las características que luego tendrá la propia revista, su sucesora inmediata, *Los Contemporáneos* y todas las colecciones que surgen después de ésta, que con modificaciones de formato, de precio, de portada o de calidad tiene siempre *El Cuento Semanal* como referente.

En este sentido y en línea con lo afirmado acerca de la diversidad de dibujantes entre portadas e interior, constatamos que en los ejemplares correspondientes al primer año solamente el número cincuenta, *La espada*, es obra íntegramente de Apeles Mestres, los demás tienen un dibujante para la caricatura de la portada y otro para las ilustraciones del interior<sup>499</sup>.

Cuando las primeras entregas de la colección del *El Cuento Semanal* llegaron al público, a este se le ofrecía un atractivo formato que incluía una novela breve, ilustrada a dos tintas por los mejores dibujantes del momento. También en las páginas interiores de las contraportadas de cada ejemplar, aparecía una reseña de los principales espectáculos de la semana bajo el epígrafe *La Semana Teatral* y una relación de las novedades literarias en la sección titulada *Revista de Libros y Revistas*. Parece claro que la idea ofrecida por *El Cuento Semanal* y sus promotores, obtuvo una excelente acogida entre el público y desde el principio se entrevió lo que se puede considerar como un éxito editorial.

---

<sup>499</sup> Aunque las caricaturas de este primer año son casi todas de Tovar, otros dibujantes colaboraron en ellas: Montagud, números 1, 17. Santana Bonilla, números 2, 4, 5, 9, 13, 15, 16, 22. Atiza, número 25. R. Casa, número 39. Lozano, número 41. Moyano, números 42 y 48. Apeles Mestres, número 50.

Ello podría indicar que la colección estaba produciendo beneficios. Sin embargo, los aspectos económicos del proyecto no parecen tan claros. En el pleito mantenido entre Zamacois y Rita Segret por la propiedad de la revista, ésta calcula en unas 600 pesetas mensuales el rendimiento del proyecto, pero parece ser que Antonio Galiardo, el socio de Zamacois y marido de Rita Segret, había visto desaparecer con mucha facilidad las 125.000 pesetas de su inversión inicial y tenía dificultad para hacer frente a los pagos y plazos comprometidos, dado que su banquero, San José, estaba en quiebra financiera<sup>500</sup>. Este dato nos serviría para reflexionar sobre una cuestión esencial para el desarrollo de este innovador proyecto: las fuentes de financiación.

La revista precisaba ingresos, aunque las ventas serían su principal activo, habría de buscar procedimientos alternativos y el más fácil era la recaudación a través de la publicidad.

### **6.2.3. ILUSTRACIÓN Y PUBLICIDAD**

Asistimos en los primeros años del siglo XX al inicio de lo que luego será un fenómeno mediático: el desarrollo del sector publicitario con fines recaudatorios en cualquier empresa enfocada al gran público, que además constituye un indicativo del éxito de la revista, pues las firmas se publicitan sólo en los productos de gran difusión.

En la página interior de la contraportada del número uno *Desencanto*, al lado de los precios y direcciones de la revista se incluye ya el ofrecimiento “*Anuncios a precios convencionales*”. La publicidad a gran escala no era en este primer año un recurso importante y por ello, mientras en algunos números de la colección se recoge

---

<sup>500</sup> Vid., B. Magnien y otros, *Ideología y texto en el Cuento Semanal*, cit., 1986, p. 32.



publicidad comercial, otros se dedican a promocionar la propia revista con un catálogo de números y ejemplares ya editados.

El análisis de las páginas dedicadas a tal fin en el año 1907 nos llevaría a la apreciación inicial de que se establece una separación tajante entre los espacios dedicados a publicitar los textos narrativos y los designados para la publicidad de firmas comerciales. La contraportada y las páginas interiores de las dos portadas, son el lugar donde se ubican los anuncios, en unos casos ilustrados y en otros sin imágenes, basados simplemente en el lenguaje verbal.

Por tanto la publicidad en estos primeros cincuenta y dos ejemplares admite una doble clasificación:

A) Según el procedimiento utilizado

- 1) Publicidad basada en lenguaje verbal escrito.
- 2) Publicidad que incluye imágenes.

B) Según el objeto publicitado

- 1) Publicidad comercial, abonada por las empresas.
- 2) Publicidad relativa al mundo de la cultura.
- 3) Publicidad relativa a la promoción de la propia revista.

Pese a que el objetivo de este trabajo está centrado en el análisis de las imágenes y en particular de las ilustraciones, nos parece oportuno detenernos brevemente en el estudio de algunos aspectos de la publicidad sin imágenes, presente en los números de este primer año de *El Cuento Semanal*. Y esto lo hacemos tras constatar que los anuncios incluidos en las contraportadas intentan mostrar las grafías como un significativo llamativo, basado en el poder sugestivo del signo lingüístico y en el ornato que le añaden los dibujos que les rodean.

Un primer detalle que llama la atención en todos los anuncios que podemos incluir en el apartado A, los que carecen de imágenes, es que la función apelativa, se cumple por medio de lexemas alusivos al ahorro, es decir a lo más económico del producto y sólo en algunas ocasiones se hace referencia a su carácter de novedad. Esta circunstancia provoca que en la mayoría de los anuncios se incluya el precio de los productos. Son “*económicos*” los precios de Casa Roldán, los de González Rivas son “*el 20 por ciento más baratos*” y es la “*primera casa en novedades y precios*”. Comprando en Luis Villegas se obtiene un “*40 por ciento de economía*”.

Dicho reclamo publicitario, afecta no sólo a los artículos anunciados en la contraportada sino a otros muchos que aparecen en las páginas interiores de las dos portadas y que mantienen las mismas características lexemáticas<sup>501</sup>: “precios baratos”, “precios fijos”, “rebajas”, son términos repetidos hasta la saciedad. Esto nos da muestras de que el valor de los productos en el mercado es una obsesión para el consumidor del momento. Raramente en nuestros días encontramos una publicidad que insista tanto en este aspecto, está considerado como nota de mal tono y se recurre a eufemismos para señalar idéntica circunstancia. En una primera clasificación de las contraportadas encontramos publicitadas las siguientes empresas:

*El Águila*, números 13, 43.

*González Rivas*<sup>502</sup>, números 24, 27, 40, 44.

*Librería Fernando Fe*<sup>503</sup>, números 25, 30 31.

---

<sup>501</sup> Además de la publicidad continuada del Consultorio Grafológico Grahtner, se localizan otros muchos anuncios: Fábrica de corbatas en la calle Capellanes, Joyería González García Moya (Sastre), Pastillas antiepilépticas Ochoa, Mermeladas Trevijano, Agua de Colonia Trevijano, Bisutería Agustín G. Poves, Champagne, Binet.

<sup>502</sup> Publicidad relativa a los sombreros de caballero y niño y gorras. Incluye una referencia al precio, la dirección y el teléfono.

*Librería Gregorio Pueyo*<sup>504</sup>, números 34, 35, 41.

*Casa Roldán*<sup>505</sup>, número 42.

*La Papelera Española*<sup>506</sup>, números 47, 48, 50.

*Luis Villegas, hijo*<sup>507</sup>, número 49.

*El cuento semanal*,<sup>508</sup> números 32, 37, 52.

*Hammond*<sup>509</sup>, número 39.

*Jarabe Torres Arana*<sup>510</sup>, número 45.

Hecha esta breve referencia a la publicidad que no incluye imágenes, hemos de detenernos en aquellos anuncios que contienen ilustraciones, es decir en los que el mensaje publicitario llega al lector a través de un icono. Probablemente este tipo de anuncios que debía contar con medios técnicos más sofisticados, en color, y con la

---

<sup>503</sup> Incluye las direcciones de sus sedes de Madrid y Sevilla, así como el apartado de correos y teléfono. La librería ofrece un extracto del Catálogo de Obras de las que dispone.

<sup>504</sup> Situada en la calle Mesonero Romanos 10, la librería ofrece un catálogo de sus obras de autores modernos en prosa y verso. Con un encuadre muy simple, el anuncio juega con dos tintas y varios tamaños de letra.

<sup>505</sup> Es una casa de ropa blanca, dirigido a un público fundamentalmente femenino. Un detalle que lo señala es la colocación de una flor de lis.

<sup>506</sup> El más largo de todos los anuncios. Incluye sedes, características del producto, nº de obreros y un sin fin de datos y por supuesto precios ventajosísimos.

<sup>507</sup> Guarnicionero. Artículos de caza y viaje sito en la calle Echegaray, 12.

<sup>508</sup> Estas páginas contiene la publicidad de la propia revista, los precios de suscripción y ofrecimiento de anuncios, catálogo de las 29 obras publicadas, la dirección de la redacción y administración en la Calle Fuencarral, 90 de Madrid, el apartado de correos y una novedad, el número de teléfono, el 2054, y la dirección del lugar en que estaba ubicado un kiosco dedicado a la venta de *El Cuento Semanal*, en una céntrica calle de Madrid, Alcalá 31. En el número 45, se ofrecen las tapas para encuadernar las 52 novelas de que constará la colección del año enero a 2 pesetas la tapa y 4 pesetas el juego más 0.25 en sellos para el certificado.

<sup>509</sup> Es uno de los anuncios sin imágenes más elaborados, por cuanto contiene un bonito encuadre de líneas rojas, letra en rojo y negro en varios tamaños. Insistencia en algunos recursos del lenguaje como la reiteración lexemática. Todo el anuncio está basado en la comparación: las máquinas Hammond, son las más y las únicas. Da noticia de sus dos sedes en Madrid y Barcelona con sus correspondientes direcciones y el nombre del concesionario Ramiro García Suárez.

<sup>510</sup> Es muy interesante por la forma en horizontal de las grafías y, sobre todo, por la utilización de algún término tabú: tuberculosis. Palabras como antiséptico, bronquios, afecciones etc... denotan que la colección no estaba dirigida a la clase analfabeta que apenas sabía leer, sino a una amplia clase media.

intervención de dibujantes tendrían un precio elevado, razón por la que no se prodigan demasiado en este primer año.

Las empresas y productos publicitados por medio de imágenes ilustradas son:

*Petróleo Gal*, números 1, 3, 5, 7, 9.

*El Cuento Semanal*, números 6, 10, 33, 36, 45.

*González Arias*, números 12, 21, 23, 26.

*Sombrerería José Sánchez*, número 16.

*El Águila*, números 20, 28, 29.

*Sastrería Martín*, número 46.

*Carlos Prats*, número 51.

Cada una de estas contraportadas ofrece un dibujo alusivo que va acompañado de una leyenda en la que se incita al lector a comprar o a visitar los establecimientos. La firma del ilustrador que ha creado la imagen aparece en algunos anuncios, pero no es la tónica dominante.

En publicidad, el significado de la imagen es intencionado porque lo que configura los significados del mensaje que se ofrece son las cualidades del producto que han de llegar al receptor con la mayor claridad posible y en aras de esa claridad lenguaje visual y lenguaje verbal forman un todo que se complementa y nos lleva a un consideración totalitaria y unida que formaría un texto. Un texto que es un medio privilegiado en la intención comunicativa, capaz de aceptar como constituyentes de igual grado, tanto los signos lingüísticos como los no lingüísticos. La imagen nos ofrece un primer mensaje cuya sustancia es lingüística, su soporte es la leyenda, que no precisa para su decodificación más conocimiento que el de la lengua escrita. Y esto ocurre porque la imagen es polisémica, implica en sí misma varios significados

subyacentes. Por ejemplo el niño de cara rolliza y gesto simpático que ilustra el anuncio de *Carlos Prats Hermanos*, puede sugerir diferentes interpretaciones, pero la más acorde a la tienda de “*Ultramarinos y confitería*” es la consideración de la salubridad de sus productos, que mantiene con ese envidiable y feliz aspecto al niño.

Por esa razón en la sociedad se desarrollan técnicas diversas destinadas a fijar la cadena flotante de los significados y el mensaje lingüístico en la publicidad es una de esas técnicas. Ayuda a identificar los elementos de la escena. Tiene por tanto una función de anclaje. El texto escrito, guía al lector entre los significados de la imagen, le hace percibir unos y rechazar otros, lo teleguía hacia un sentido elegido con antelación<sup>511</sup>.

A nivel de mensaje, el mensaje lingüístico guía no ya la identificación, sino la interpretación, constituye una especie de tenaza que impide que los sentidos connotados proliferen hacia regionales demasiado individuales. La caricatura de Bombita en la publicidad de *Sastrería Martín Maroto*, podría ser ambigua en su significado, pero la leyenda la ancla definitivamente. El personaje nos es un chulo, un vividor, o un actor, es un elegante caballero que presta su imagen para “*La primera casa de Capas de España*”, “*Especializada en trajes de etiqueta*”.



Publicidad de *Sastrería Maroto*  
Ilus. Moyano

---

Vid., Roland Barthes, “Retórica de la imagen”, en *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós, 1995, p. 36.

Los dos niños que juegan dentro del sombrero en la publicidad de *González Rivas*, lo hacen porque según indica la leyenda, la firma se caracteriza por su “*Elegancia solidez y economía*”. El sombrero es fuerte y resistente a los envites de los pequeños, que además también son proverbiales clientes:

“*Grandes surtidos para caballeros y niños, gorras y sombreros para campo y playa*”.



Publicidad de la Sombrerería  
*González Rivas*

Otra segunda consideración interesante es la de que no existe, al menos en publicidad, una imagen literal en estado puro, porque todas las imágenes quedan impregnadas del mensaje simbólico, de lo que comporta la connotación. Si miramos los dos dibujos que publicitan la empresa *El Águila*, se nos ofrecen dos imágenes de animales, que en principio deben responder mismo tipo zoológico, son águilas, pero observamos una enorme diferencia entre ambos que obligan a la identificación de dos ideas diferentes de la empresa.

Siguiendo a U. Eco<sup>512</sup>, podemos constatar que representar icónicamente un objeto no es sino transcribir mediante artificios las propiedades culturales que se le atribuyen, y son los códigos de reconocimiento los que sirven para identificar los rasgos caracterizadores del contenido.

<sup>512</sup> Cfr. Umberto Eco, *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen, 1977, p. 345.

El águila de la primera ilustración es la considerada habitualmente como águila imperial, con todas sus connotaciones de elegancia, fuerza, inteligencia, que además viaja de un lugar a otro y por ello trae la moda y los “*Géneros del extranjero*”. El águila de la segunda, es casi una caricatura, parece una cigüeña, igualmente viajera y que trae en el pico una de las prendas publicitadas. En un caso, tendríamos una imagen más cercana al gran público, en la otra, más elegante, dirigida a un sector social elevado, lo que se acrecienta si valoramos el aspecto de emblema aristocrático que toda la imagen proyecta: es un blasón de la empresa, rodeado de la información de sus principales sedes en diferentes capitales, lo que da idea de su importancia en el sector comercial.



Publicidad de *Almacenes El Águila*

Por tanto, es nuestro poso cultural el que nos lleva a identificar los dibujos y atribuirles las cualidades. La madre que pone crecepelo al niño en el anuncio de *Petróleo Gal*, trasluce una serie de connotaciones positivas sugeridas por la ambientación. El encuadre de la imagen es de suaves tonos modernistas, acordes al gusto de la época; la madre es joven y perfectamente acicalada, como para salir a pasear y no en actitud de atender las necesidades higiénicas de su bebé. El bebé que sonríe y saluda con la mano en alto al lector, aleja cualquier posibilidad de que la loción pueda resultar dañina para los niños. El bebé sin pelo muestra la necesidad de uso del

producto, pero ofrece aún otra lectura, la inocuidad de la loción, que si es apta para un niño más lo es para el adulto.



Publicidad de *Petróleo Gal*

Hasta aquí hemos analizado las ilustraciones de las contraportadas, encargadas bien por casas comerciales o bien referidas a la propia revista. Sin embargo en las páginas interiores de ambas portadas se incluía también otro tipo de publicidad ilustrada. Se trata de dibujos muy simples, siempre en negro, que constituían unas veces caricaturas, otras, intentos de retrato, pero, en la mayoría de las ocasiones eran representaciones del objeto publicitado.

En este apartado, se localizan varios tipos de publicidad ilustrada, una referida al mundo de la cultura que aparece en las secciones tituladas *Libros y Revistas* y *La Semana Teatral*, y otra referida a las casas comerciales. Estas páginas se convierten un excelente medio de poner cara a los autores y personajes de la obra, lo que podría acercarlos al público, quizás esa fuera su misión. Pero no debieron constituir una fuente alta de ingresos, pues parece ser que las secciones culturales eran gratuitas:

*“Hablaemos en esta sección de los libros y revistas cuyos autores o editores nos remitan dos ejemplares”<sup>513</sup>.*

Quizás por ello, sólo se incluyen ilustraciones sobre estas reseñas en unos números iniciales (2, 3, 4, 6, 15), luego continúan las secciones pero ya no tienen

---

<sup>513</sup> Vid., página interior de la portada del ejemplar de Salvador Rueda, *La Guitarra*, Ilus. int. Pedrero, Ilus. port. Santana Bonilla, nº 5, 1 febrero de 1907.



ilustraciones. En estos números que incluyen ilustraciones se cumple perfectamente la función de simbiosis entre texto escrito e imagen, hasta el punto que forman un todo un texto único, la imagen no interpreta sino que reproduce lo afirmado por el autor de la reseña<sup>514</sup>.

*La sonrisa de la Gioconda*<sup>515</sup> alberga en las páginas interiores las reseñas de la obra representada en el Teatro Español, *Monna Vanna*, y una caricatura de la pareja protagonista. Se trata de un dibujo muy simple en el que la expresión triste de la dama está exagerada hasta el límite de resultar grotesca e incitar a lo cómico. La postura altiva, casi chulesca del caballero en contradicción con la anterior provoca un inmediato rechazo del lector, que de esta forma interpreta sin leer la opinión negativa del crítico.

*La Maldita Culpa*<sup>516</sup> incluye dos soberbias caricaturas de los actores que están en el Teatro Princesa. Se alaba el genio, la fuerza interpretativa, de Auglia Ferrau y del siciliano Grasso. Las imágenes con que se les representan no desdican un ápice de la leyenda de su descripción: “*Pelo ensortijado, boca grande, ojos rasgados, aspectos de mujer sensual, brava, apasionada ella y pelo revuelto, gesto fiero, perfil ceñudo él*”.

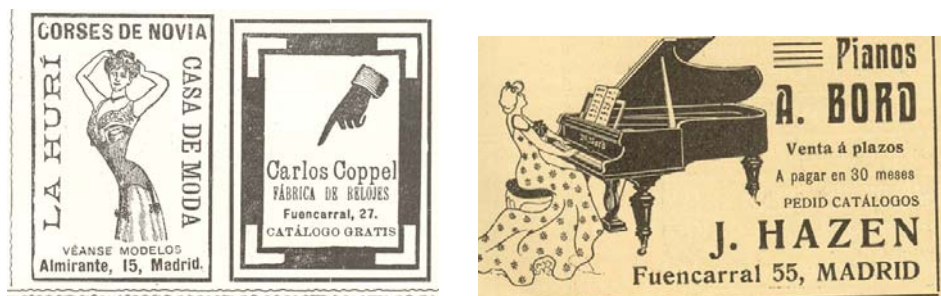
---

<sup>514</sup> Además de las analizadas, destacamos, a modo de ejemplo, las páginas interiores de portadas y contraportadas de algunos ejemplares: G. Martínez Sierra, *Aventura*, Ilus. int. Lozano, Ilus. port. Tovar, *El C. S.*, nº 3, 25 enero de 1907; contiene varias caricaturas correspondientes a las secciones de *Libros y Revistas* y *La Semana Teatral*, una semblanza del escritor E. Barriobero autor de la novela *Guerrero*, las caricaturas de Clotilde Domus, que se encuentra en el Lara, representando una obra de Jacinto Benavente, *El amor asusta*; de Elvira Lofón, que en el Price lleva a escena *El corsé de Venus* de Gereda y Soler y de la Srta. Sánchez Jiménez que representa en ‘El Cómico’ el entremés *Casta y Pura* de Afán de Ribera y Gil y el maestro Foglietti. La novela de E. Zamacois, *La cita*, Ilus. int. Medina Vera, Ilus. port. Santana Bonilla, *El C. S.*, nº 4, 25 enero de 1907, contiene dibujos que intentan ser un esbozo de la personalidad de Carmen de Burgos Seguí, *Colombine*, creadora de *Impresiones de Viaje* y de José Nakens autor de *Muestra de mi estilo*, además de las caricaturas del autor y actriz principal de la obra *Vida y Dulzura*, representada en el Teatro de la Comedia, Santiago Rusiñol y Rosario Pino. E. Pardo Bazán, *Cada uno*, Ilus. int. Posada, Ilus. port. Tovar, nº 7, 15 febrero de 1907, contiene la reseña del Teatro de la Zarzuela, en donde se representa *El Delfín*, de Marquina y Salmerón, con música de los maestros Barrera y Gay. Parece que no de excesivo mérito, a excepción del himno cantado por el poeta Beránger, quien aparece ataviado con el uniforme de la época del Luís XVI en actitud de entonar.

<sup>515</sup> Vid., Jacinto Benavente, *La sonrisa de la Gioconda*, Ilus. int. Estevan, Ilus. port. Santana Bonilla, *El C. S.*, nº 2, 8 febrero de 1907.

<sup>516</sup> Vid., A. Zozaya, *La maldita culpa*, Ilus. int. Robledano, Ilus. port. Tovar, *El C. S.*, nº 6, 8 febrero de 1907.

Será a partir del ejemplar *Un sueño*<sup>517</sup>, cuando se inicie la ilustración en las páginas interiores de los anuncios abonados por las casas comerciales. No son muchos, se reducen a tres o cuatro casas: *La Huri*, firma de corsés de novia, *El Boro*, casa de pianos, *Carlos Coppel*, fábrica de relojes y *Velasco*, sombrerería. Se aprecian cuadros pequeños, que incluyen dibujos alusivos al producto: una dama con los brazos en alto y esbelto talle, una mano de caballero, una dama al piano o unos sencillos sombreros.



Publicidad páginas interiores portadas y contraportadas

Concluiremos, reafirmando que el aspecto publicitario de la revista está en relación directa a los benéficos económicos precisados y a su éxito de ventas. La curva de aumento o disminución de los anuncios pueden ser una muestra de ello: se produce un incremento del espacio que hace aumentar una página partir del número 16<sup>518</sup>, *Ni amor ni arte*, y en el ejemplar número 21, *El fin de una leyenda*<sup>519</sup>, se incluyen gran cantidad de firmas publicitarias, mientras que en los últimos números del año aparece ya la imagen fotográfica<sup>520</sup>.

<sup>517</sup> Vid., Amado Nervo, *Un sueño*, Ilus. int. Fernández Mota, Ilus. port. Montagud, *El C. S.*, nº 17, 26 abril de 1907.

<sup>518</sup> Vid., Pedro Mata, *Ni amor ni arte*, Ilus. int. J. Francés, Ilus. port. S. Bonilla, *El C. S.*, nº 16, 19 abril de 1907.

<sup>519</sup> Vid., Sinesio Delgado, *El fin de una leyenda*, Ilus. int. J. Francés, Ilus. port. Tovar, *El C. S.*, nº 21, 24 mayo de 1907.

<sup>520</sup> Vid., Luis Bello, *El corazón de Jesús*, Ilus int. Pederó, Ilus port. Tovar, *El C.S.*, nº 45, 8 octubre de 1907. Aparecen dos fotografías de las instalaciones de la Banca El Crédit Lyonnais. A. R. Bonnat, *Un hombre serio*, Ilus. Tovar, *El C. S.*, nº 47, 22 octubre de 1907, muestra la fotografía de la fachada de los almacenes *El Águila*, recientemente inaugurados en Madrid.

#### 6.2.4. LA PRODUCCIÓN DE NOVELA CORTA: VARIANTES EN LA EDICIÓN DE GÉNERO. AUTORES E ILUSTRADORES

La colección completa editó doscientos sesenta y tres números que, pese a su denominación de novela corta, no siempre estuvieron dedicados al género narrativo. A lo largo de la historia de la revista se publicaron muchas obras teatrales, concretamente en el primer año localizamos varios ejemplos. El número 2 de la colección, incluye tres piezas de Jacinto Benavente. La primera de ellas, *La sonrisa de la Gioconda*<sup>521</sup>, desarrolla en tres escenas breves una ficción intrascendente en torno a la creación del mítico cuadro de Leonardo. La casa y el taller son retratados por las ilustraciones de Estevan, que dibujan a los personajes ataviados con ropas renacentistas y al propio pintor trabajando en su caballete en el momento de pintar a Monna Lisa. En realidad la pieza no es más que un divertimento y las imágenes casi fotografías de época.

La segunda obra, *La historia de Otelo*, es una breve conversación entre una señorita y un viajero en medio de un jardín. Se trata de dos personajes sin nombre que intervienen en escena para comentar la historia de la casa que el caballero parece haber perdido por las malas artes en los negocios del padre de la dama.

Ambientación histórica acorde a la temática, plasman las ilustraciones de *El último Minué*, pieza en un acto de tono ácido, casi de humor negro, que transcurre en torno a los intentos de mantenerse distraídos que emprenden un grupo de aristócratas franceses en su prisión durante la Revolución Francesa. La violencia del texto es recogida por los dibujos que lo ilustran, modo acertado de guiar al lector por un escenario de contrastes entre la muerte, reflejada en las figuras del carcelero, los guardias o las carretas de los que van ser ajusticiados y las escenas de baile con que los

---

<sup>521</sup> Vid., Jacinto Benavente, *La sonrisa de la Gioconda, La Historia de Otelo, El último Minué*, Ilus. int. Estevan, Ilus. port. Santana Bonilla, *El C. S.*, nº 2, 11 enero de 1907

nobles intenta olvidar su inmediata suerte. La rotundidad de la última de las ilustraciones en la que una de las detenidas es conducida a la guillotina pone imagen a un texto trágico:

*SARGENTO DE GUARDIA*

*¡Alto ahí, eh los que bailan! Es la hora... Acercaos va a leerse la lista de los que van a ser hoy ejecutados... Llegad. Silencio todos.*

El drama, esta vez ubicado en Andalucía, es el hilo conductor de *La Guitarra*<sup>522</sup>, de Salvador Rueda, otra de las obras teatrales de este periodo de la colección. Desarrolla en tres actos un argumento convencional en torno a la figura de un joven, Paco, enamorado de una cantaora, Concha, que, ante la certeza de que ella lo abandone, la mata.

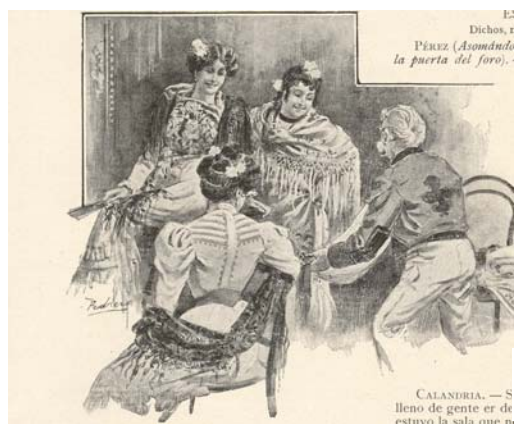
Se trata de una pieza de aire costumbrista que refleja la simbiosis de texto e ilustración a partir de la ubicación, del escenario y de la caracterización de los personajes. Resulta llamativa la utilización del lenguaje dialectal, que pone por escrito tanto los modismos como la pronunciación andaluza, y que se une a ilustraciones que plasman todos los tópicos en forma de iconos asumidos por la mente del lector.

La primera página se abre con el dibujo de un paisaje urbano adornado con macetas de geranios, cactus y flores típicas del sur. El resto de las ilustraciones están en la misma línea: las mujeres con flores en el pelo y ataviadas con mantones, la guitarra sobre una silla baja de cantaor, las castañuelas. Especialmente elocuente resulta la ilustración de una pandereta donde aparece pintada una mujer tocando la guitarra, que comparte cuadro con madroñeras, abanicos y fotografías de toreros, en definitiva todo un alegato de la España costumbrista potenciada por el intento de transcripción del lenguaje dialectal:

---

<sup>522</sup> Vid., Salvador Rueda, *La guitarra*, Ilus. int. Pedrero, Ilus. port. Santana Bonilla, *El C. S.*, nº 5, 1 febrero de 1907.

Luis.- Se ha portao usté como debía, y ha jecho usté lo que jace una mujer de corazón. Detrás de Paco ando toa la noche sin que él me vea. He visto a Maoliyo cuando se le acercó, y he entrao aquí sin deber de entrar u usté perdone, ¿eh? porque suponía que estaría usté desbaratando la cabeza de cavilaciones<sup>523</sup>.



La guitarra  
Ilus. Pedrero

En la concepción del proyecto creado por Zamacois, ocupaba un lugar fundamental la nómina de escritores con los que pensaba contar en su revista, una nómina que precisaba plural y abierta para que pudiese abarcar un amplio espectro de lectores. A ello se refiere en la página interior de la cubierta del primer número.

“*El Cuento Semanal* “aceptará, no sólo las firmas ya consagradas de los maestros, sino también las de estos jóvenes que hoy luchan en la sombra todavía, pero que están llamados a ser los conquistadores del mañana (...) *El Cuento Semanal* presentará a sus lectores con cada firma un criterio, un estilo personal, un latido de belleza, vibración franca absolutamente sincera, expresada sin eufemismos grises, según fue ideada bajo el choque rudo, pero siempre triunfal de la primera sensación”<sup>524</sup>.

En la contraportada de ese primer número se incluye un listado de los autores que participarán en las revista<sup>525</sup>. Este listado se vio desbordado de inmediato porque

<sup>523</sup> Se trata de un procedimiento primitivo para poner en situación a un lector de nivel cultural medio-bajo, utilizando la reproducción de modismos que son metáforas coloquiales: “pegándole un tiro a la caja”, “cada vez que toca da dolor de miserere”, y del intento de reproducir con grafías la fonética dialectal. Trueque de líquidas: “manda usté argo”, “argo vardrá”. Aspiración de h inicial, “ha jecho”. Supresión de consonantes intervocálicas y finales: “pué”, “dao”, “usté”, “tó”, “quiés”. La misma utilización dialectal se observa en otras obras propiamente narrativas, como *La Madrecita*, *La conquista del Jándalo* o *Luna lunera*, Vid., cuadro nº 2, p. 383.

<sup>524</sup> Cfr., Jacinto Octavio Picón, *Desencanto*, nº 1, cit.

<sup>525</sup> En este primer número, en la contraportada se incluye una pequeña nota publicitaria de la colección donde además del título y el calificativo de “REVISTA ILUSTRADA”, con la aclaración de

en el primer año se incorporaron escritores que no habían sido ni siquiera nombrados, unos, con pocas colaboraciones y otros que se prodigaron a lo largo de la vida de la revista, caso de Alberto Insúa, siete obras, Eugenio Noel, cinco obras, o Linares Rivas, cinco obras.

En opinión de Sánchez Granjel<sup>526</sup>, los primeros números de *El Cuento Semanal*, dan muestra de que Zamacois pretendió ganarse el favor del público, incluyendo en su nómina a las firmas importantes de todas las tendencias literarias en boga. Como representantes del naturalismo decimonónico aparecen la condesa de Pardo Bazán y Jacinto Octavio Picón, (*Desencanto*<sup>527</sup>). Miembro del grupo de intelectuales educados en el krausismo es Zozaya, (*La maldita culpa*<sup>528</sup>). *Una letra de cambio*<sup>529</sup> de Joaquín Dicenta aprovecha el éxito del este autor, tremendamente popular tras el estreno de su drama *Juan José*.

De la promoción de la Regencia escoge la colaboración de Trigo (*Reveladoras*<sup>530</sup>, Mauricio López Roberts (*Las tres reinas*<sup>531</sup>), José María Salaverría

---

“Ilustraciones en color”, se incluye una relación de 56 colaboradores. Se citan: Francisco Acebal, Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, *Azorín*, Pío Baroja, Pedro Barrantes, Eduardo Barriobero, Luis Bello, Jacinto Benavente, Vicente Blasco Ibáñez, Manuel Bueno, Emilio Carrère, *Colombine*, C. L. de Cuenca, Joaquín Dicenta, José Ferrándiz, José Francés, Franco Rodríguez, Luis Gabaldón, Antonio Gallardo, Antonio Garrido, Enrique Gómez Carrillo, Hernández Catá, Julio de Hoyos, H. del Villar, Alejandro Larrubiera, Luis López Ballesteros, José López Pinillos, Eduardo Marquina, Gregorio Martínez Sierra, Pedro Mata, Félix Méndez, Amado Nervo, Jacinto Octavio Picón, José Ortega Munilla, Antonio Palomero, Emilia Pardo Bazán, Benito Pérez Galdós, Juan Pérez Zúñiga, Ángel Ramírez, Pedro de Répide, Rubén Darío, Salvador Rueda, Santiago Rusiño, Alejandro y Miguel Sawa, Eugenio Sellés, Rodrigo Soriano, Felipe Trigo, Miguel de Unamuno, Ramón María del Valle Inclán, Alfredo Vicenti, Francisco Villaespesa, Francisco Villanueva, Eduardo Zamacois, *Zeda*, Antonio Zozaya, etc.

<sup>526</sup>Cfr., Luis Sánchez Granjel, *Eduardo Zamacois y la novela corta*, cit., pp.56-58

<sup>527</sup>Vid., Jacinto Octavio Picón, *Desencanto*, nº 1, cit.

<sup>528</sup>Vid., Antonio Zozaya, *La maldita culpa*, Ilus. int. Robledano, Ilus. port. Tovar, *El C. S.*, nº 6, 8 febrero de 1907.

<sup>529</sup>Vid., Joaquín Dicenta, *Una letra de cambio*, Ilus. int. Lozano, Ilus. port. Santana Bonilla, *El C. S.*, nº 8, 22 febrero de 1907.

<sup>530</sup>Vid., Felipe Trigo, *Reveladoras*, Ilus. int. J. Francés, Ilus. port. Santana Bonilla, *El C. S.*, nº 9, 1 marzo de 1907.

<sup>531</sup>Vid., Mauricio López Roberts, *Las tres reinas*, Ilus. int. Estevan, Ilus. port. Tovar, *El C. S.*, nº 24, 14 mayo de 1907.

(*El literato*<sup>532</sup>) y dos conocidos comediógrafos, Benavente, (*La sonrisa de la Gioconda*<sup>533</sup>) y Linares Rivas, (*La espuma del Champagne*<sup>534</sup>).

Las firmas más frecuentes, ya desde el primer año, son las del grupo de la generación de 1868, que quedaron vinculadas a esta revista y fueron designados con el nombre de esta publicación, bajo cuyas alas surgió toda una promoción formada por las plumas más acreditadas del momento, junto con otras que fueron adquiriendo notoriedad a medida que prestaban su colaboración a la revista, lo que les valió la fama y la posibilidad de introducirse en el círculo de las colecciones literarias<sup>535</sup>. José Francés (*El alma viajera*<sup>536</sup>), Pedro Mata (*Ni amor ni arte*<sup>537</sup>), Alejandro Larrubiera (*La conquista del Jándalo*<sup>538</sup>), Claudio Frollo (*Cómo murió Arriaga*<sup>539</sup>), entre otros, publican en este primer año y mantiene su colaboración en épocas posteriores de *El Cuento Semanal*, así como en otras revistas literarias de novela corta.

En el último número del año 1907 se publica un editorial, “Camino adelante”, en el que, al tiempo que se da noticia de las felicitaciones y el éxito obtenidos durante esos doce meses, se comunican las líneas que se mantendrán a partir de ese momento:

“Hasta ahora nuestra labor ha sido de exploración o tanteo, y sin miedo a las firmas nuevas y a los nombres mal conocidos o un poco olvidados, fuimos aceptando cuantos trabajos, nuestro criterio, demasiado indulgente quizás, estimó publicables (...). Pero ya creemos conocer las tendencias del

---

<sup>532</sup> Vid., J. M. Salaverría, *El literato*, Ilus. int. Pedrero, Ilus. port. Tovar, *El C. S.*, nº 49, 6 diciembre de 1917.

<sup>533</sup> Vid., J. Benavente, *La sonrisa de la Gioconda*, nº 2, cit.

<sup>534</sup> Vid., Linares Rivas, *La espuma del Champagne*, Ilus. int. García Guijo, Ilus. port. Tovar, *El C. S.*, nº 15, 12 abril de 1917.

<sup>535</sup> Bajo la designación de “La promoción de El Cuento Semanal”, se desarrolló el nombre de toda la generación a la que Federico Carlos Sainz de Robles dedica “*Estudio preliminar y notas*” a *La novela corta española (Promoción de “El Cuento Semanal”)*, Aguilar, Madrid, 1959, pp. 7-49.

<sup>536</sup> Vid., J. Francés, *El alma viajera*, Ilus. int. Posada, Ilus. port. Montagud, *El C. S.*, nº 10, 8 marzo de 1907.

<sup>537</sup> Vid., Pedro Mata, *Ni amor ni arte*, nº 16, cit.

<sup>538</sup> Vid., A. Larrubiera, *La conquista del Jándalo*, Ilus. int. Pedrero, Ilus. port. Atiza, *El C. S.*, nº 23, 7 junio de 1907.

<sup>539</sup> Vid., C. Frollo, *Como murió Arriaga*, Ilus. int. M. Vera, Ilus. port. Tovar, *El C. S.*, nº 37, 13 agosto de 1907.

público, ya sabemos qué autores prefiere y por tanto, desde aquí en adelante nuestro trabajo será de selección y mejoramiento (...). Con este objeto a partir del próximo enero empezaremos a repetir dos o más veces aquellas firmas que mayor éxito obtuvieron en el transcurso del año que ahora concluye y con ellas alternarán los autores premiados en nuestro concurso y varias personalidades están en la memoria de todo y que todavía no ha colaborado<sup>540</sup>.”

Desde 1908, la revista incrementa su nómina de colaboradores, con las firmas de Pérez Galdós, José M<sup>a</sup> Tenreiro, Felipe Sassone, Hernández Catá, Martínez Olmedilla y un largo etc. A lo largo de 1909 se incorporaran firmas que provienen de los originales presentados al concurso convocado por la revista en 1907<sup>541</sup> además de autores como Valle Inclán y Ricardo León. Pero, desde 1910, *El Cuento Semanal*, hubo de mantenerse casi exclusivamente con las colaboraciones de autores ya conocidos de años anteriores y además, a causa de la escasez de autores, surgida por la pugna con *Los Contemporáneos*, recurrió a las traducciones de autores extranjeros como Baudelaire, Maupassant, Anatole France, Tolstoi o Gorki.

Del análisis de obras y autores del conjunto de la colección, se deduce que esta no se caracteriza por la repetición continuada de las mismas firmas. El autor que más publica, Pedro Répide entrega ocho colaboraciones, seguido del ya mencionado Insúa, siete obras, de Marquina, Trigo o José Francés, seis y de otros como Dicenta, Linares o Zozaya que publican cinco obras. Nada parecido a los veinticinco ejemplares que Carmen Burgos entrega a *La Novela Corta*, o a los veintitrés de Andrés González Blanco. Las razones de esta diferencia pueden estar en el menor número de ejemplares

---

<sup>540</sup>Vid., Rafael Salillas, *Quiero ser santo*, Ilus. int. Pedrero, Ilus. port. Tovar, *El C. S.*, n<sup>o</sup> 52, 27 diciembre de 1907.

<sup>541</sup> El Cuento Semanal, fiel a su línea de dar cabida a nuevos escritores, convocó un concurso para premiar con quinientas pesetas un relato inédito. El jurado estuvo compuesto por Valle-Inclán, Pío Baroja y Felipe Trigo e hizo de secretario Zamacois. Se presentaron unas trescientas obras. El premio recayó en el cuento *Nómada*, firmado con el pseudónimo de “El Bachiller Sansón Carrasco”, que resultó ser obra de Gabriel Miró. El acta del jurado se publicó en el número de Eduardo Marquina, *La muestra* Ilus. Pedrero, *El C. S.*, n<sup>o</sup> 56, 24 de enero de 1908.



de la colección doscientos sesenta y tres, frente a cuatrocientos sesenta y ocho, aunque también en el intento de *El Cuento Semanal*, al menos en su primera época, de ser fiel a su propósito de mostrar un panorama literario amplio y abierto a todas las tendencias.

En referencia a la cuestión que más nos interesa, la de los ilustradores, hemos de partir de la base de que las posibilidades que la industria reprográfica ofrecía en los años iniciales del siglo XX, podía ser un incentivo para los editores pues la potenciación y desarrollo del mundo de la imagen abría unos caminos insospechados, pero que ya se intuían muy rentables. Muestra de esa preocupación por el impacto visual son los novedosos carteles de Toulouse Lautrec, sus nuevas propuestas que utilizando el valor icónico de la imagen y el lenguaje verbal crea los nuevos modelos propagandísticos del París de principios de siglo.

Zamacois, que había viajado y vivido en Francia, sintetizó una serie de tendencias ya arraigadas para lo que utilizó como base la costumbre de los lectores españoles de leer las noticias con imágenes, de lo que es muestra la literatura de quiosco del momento. Dado que la fotografía a gran escala no era posible por dificultades técnicas que hubiesen supuesto un encarecimiento de precios, *El Cuento Semanal* recurrió a los dibujantes, quienes por medio de litografías diseñaron un producto atractivo que atraía a las casas comerciales y a los empresarios teatrales y librerías que pagaban por su publicidad.

Antes de detenernos en estudiar el fenómeno de la ilustración, en este tipo de novelas, tampoco podríamos afirmar que el procedimiento de haber incluido la fotografías pudiese resultar más atrayente o novedoso, pero en ningún momento más práctico o gráfico. Hay que partir de que la fotografía ni en sus prácticas más volcadas puede librarse de su dependencia con lo real y visible, mientras que la pintura queda

libre, para librarse de la rémora de la figuración, porque además el acto fotográfico se configura como una actitud pasiva de no intervención, y esta objetividad frente al hecho narrado no era la pretensión de los creadores de *El Cuento Semanal*, ni de los editores de las colecciones que le siguieron, dado que la función del dibujante era la de interpretar de alguna manera las escenas y la historia narrada para que llegasen con más facilidad al lector<sup>542</sup>.

Fiel a su propósito original, Zamacois realizó una verdadera selección de dibujantes a tenor del éxito obtenido por las ilustraciones que sirven de excelente complemento a la ficción narrativa, de forma que sería impensable concebir estas novelas sin sus correspondientes imágenes. Fueron muchos los artistas que trabajaron en las páginas de *El Cuento Semanal*. Si atendemos el registro de nombres el total de dibujantes cuya firma se reconoce, esta se elevó a ochenta, con independencia de los ilustradores que trabajaron en las portadas. Los nombres que con más frecuencia se repiten son los de Agustín, que ilustró treinta y una obras, Santana Bonilla, doce, Pedrero, dieciocho, Lozano, trece, Huidobro, once, Francés, dieciséis y Estevan, quince. Algunos de ellos repiten su labor en otras colecciones, fundamentalmente en *Los Contemporáneos*, mientras que de otros apenas se localizan sus firmas en ejemplares de las grandes colecciones

A continuación, incluimos una relación general de los ilustradores que colaboraron en las páginas interiores de la revista, el nombre de las obras, fecha de su publicación y el nº que tuvieron en la colección.

---

<sup>542</sup> Vid., Susan Sothang, *Sobre la fotografía*, Barcelona, EDHASA, 1980, p.22.

Caracterización y análisis de las revistas más destacadas

ILUSTRADOR		Nº Col
AGUERA	<i>La Rosa Blanca</i>	229
AGUSTÍN	<i>La tragedia política</i>	166
	<i>Aventuras de Amber, el luchador</i>	192
	<i>La agonía de Madrid</i>	176
	<i>El amante de corazón</i>	240
	<i>(historia de amores ilegales</i>	
	<i>Un justo</i>	239-b
	<i>El rey se divierte</i>	211
	<i>Vida truncada</i>	169
	<i>Un milagro en Lourdes</i>	235
	<i>El idilio de Pedrín</i>	168
	<i>Las coles del cementerio</i>	239-c
	<i>El precipicio</i>	202
	<i>La canción del juglar</i>	225
	<i>El problema de Job</i>	224
	<i>La cruz del cariño</i>	106
	<i>El padrino</i>	109
	<i>La venganza de Aischa</i>	210
	<i>Las alondras</i>	234
	<i>El último Abderramán</i>	143
	<i>Vulgaridad</i>	116
	<i>Valor</i>	183
	<i>Mi alma era cautiva</i>	185
	<i>Ensueños de las muñecas</i>	118
	<i>El dolor de llegar</i>	127
	<i>El mote</i>	135
	<i>Una historia de amor</i>	260
	<i>Adiós a la Bohemia (teatro)</i>	239-a
	<i>El padre y el hijo</i>	251
	<i>El misterio de Kursaal</i>	252
	<i>Las malditas ideas...</i>	256
	<i>En la Guerra</i>	148
	<i>Del Tajo a la Ribera</i>	149
AINAUD	<i>El hombre bueno</i>	139
ALFONSO Y TOVAR	<i>La camarera del bar inglés</i>	186
ALVÁREZ-DUMONT	<i>La senda estéril</i>	57
AÑDRADE	<i>Desencanto</i>	1
APELES MESTRES	<i>LA espada</i>	50
ARRÚE, J.	<i>El cojo, campeón</i>	213
AUCA	<i>La primavera y la política</i>	236
BARTOLOZZI	<i>Los aventureros del gran mundo</i>	247
	<i>Acaso</i>	233
	<i>Después de la caída</i>	216
BELLO PIÑEIRO	<i>El señorito rural</i>	170
CASTELAO	<i>Princesa del amor hermoso</i>	156
	<i>La distancia</i>	172
CEREZO, A	<i>La ronda de los galanes</i>	179
CONDOY JULIO C.	<i>Fueros de la carne</i>	112
DE LA ROCHA L. E.	<i>El poema de los ojos</i>	82
	<i>Las insaciables</i>	79
DURÁ A.	<i>Don Claudio</i>	38
ESCOBAR	<i>Égloga</i>	110

Caracterización y análisis de las revistas más destacadas

	<i>La esfinge de hielo</i>	136
	<i>La celada de Alonso Quijano</i>	120
	<i>La dicha humilde</i>	96
ESTEVAN	<i>Últimos momentos de Miguel Server</i>	39
	<i>Almas errantes</i>	35
	<i>Las tres reinas</i>	24
	<i>El dies irae de San Humberto</i>	46
	<i>Deuda pagada</i>	30
	<i>El milagro de las rosas</i>	19
	<i>La sonrisa de la Gioconda</i>	2
	<i>El barbero de Ussía</i>	63
	<i>Nobleza obliga</i>	64
	<i>Madrid goyesco</i>	68
	<i>La cruz y el sol</i>	83
	<i>La princesita de pan y miel</i>	87
	<i>Galerna</i>	92
	<i>Belcebú</i>	103
	<i>Las posadas del amor</i>	98
ESTRADA	<i>Idilio de aldea</i>	199
FERNÁNDEZ MOTA	<i>Un sueño</i>	17
	<i>Santificarás las fiestas</i>	33
FRANCÉS, Juan.	<i>Las hijas de D. Juan</i>	42
	<i>Las señoritas</i>	48
	<i>Cómo delinquen los viejos</i>	55
	<i>El fin de una leyenda</i>	21
	<i>Los enemigos</i>	101
	<i>La sombra de la madre</i>	89
	<i>Reveladoras</i>	9
	<i>Ni amor ni arte</i>	16
	<i>Al "Jallo"</i>	32
	<i>El collar</i>	60
	<i>Artemisa</i>	28
	<i>Nuevo coloquio de los perros</i>	93
	<i>El niño de los caireles</i>	75
	<i>LA ciencia del dolor</i>	51
	<i>El pecado original</i>	74
	<i>Los cuernos de la luna</i>	66
G. OLIVE	<i>Nicéfalo, el tirano</i>	194
GUTIÉRREZ LARRAYA	<i>El divino amor humano</i>	227
	<i>La risa del fauno</i>	207
	<i>Pastorela</i>	218
GARCIA-GUIJO	<i>De corazón en corazón</i>	22
	<i>Amelia</i>	178
	<i>La espuma del Champagñe</i>	15
GO	<i>La bonita y la fea</i>	117
HUIDOBRO	<i>Un droguero a &lt;&lt;siete picos&gt;&gt;</i>	241
HUIDOBRO	<i>Prometeo</i>	226
	<i>La casa número trece...</i>	175
	<i>Las cartas de la azafata</i>	230
	<i>La venganza del río</i>	201
	<i>Carucho</i>	137
	<i>El obstáculo</i>	155

Caracterización y análisis de las revistas más destacadas

	<i>El poema del caracol</i>	154
	<i>Un conspirador de ayer</i>	208
	<i>Un cuento de viejas</i>	159
	<i>La fanfarló</i>	188-a
	<i>Además del frac</i>	184
IZQUIERDO DURÁN	<i>Esposas del Señor</i>	255
J. PUEYO	<i>Fémina</i>	171
J. BLANCO GRIS	<i>La última jugada</i>	203
JULIO-ANTONIO	<i>Alma Santa</i>	131
LA ROCHA	<i>Mater Admirabilis</i>	107
LOZANO, A.	<i>Frente al mar</i>	41
	<i>Cuesta abajo</i>	90
	<i>Una letra de cambio</i>	8
	<i>Espíritu puro</i>	58
	<i>¡Por malas!</i>	26
	<i>Nómada</i>	62
	<i>Torre de marfil</i>	73
	<i>Historia de una reina</i>	18
	<i>La caravana</i>	11
	<i>La moruchita</i>	31
	<i>Aventura</i>	3
	<i>LA madrecita</i>	20
	<i>El gran simpático</i>	77
LOZANO. PEDRERO	<i>Almanaque</i>	53
LLORENS F,	<i>Embrujamiento</i>	78
M. MIGUEL	<i>El hombre que veía la muerte</i>	223
	<i>Elvira, la espiritual</i>	177
MANCHÓN	<i>De sol a sol</i>	245
	<i>Por una novela, un alma</i>	237
	<i>El hombre que vivió dos veces (historia increíble)</i>	253
	<i>El cabo de las tormentas (siluetas de la vida gris)</i>	246
	<i>Juventud, Ilusión y compañía</i>	200
	<i>El del Rocío</i>	254
	<i>Historia sin desenlace</i>	215
MARCO	<i>Historia romántica</i>	76
MARTÍNEZ JÉREZ	<i>En la cuesta plana</i>	86
MEDINA VERA	<i>Luna lunera....</i>	34
	<i>Mientras las horas duermen</i>	61
	<i>La Muñeca</i>	44
	<i>Cómo murió Arriaga</i>	37
	<i>La cita</i>	4
MELITÓN GONZÁLEZ	<i>Pompas de jabón</i>	27
MENÉNDEZ	<i>La gañanía</i>	80
	<i>Noche perdida</i>	88
	<i>Viendo la vida</i>	69
MIMÓ C.	<i>Semana de pasión</i>	151
MIRA A.	<i>El solar de la bolera</i>	59
MIRA A.	<i>Un fiel amador</i>	54
.	<i>El destierro</i>	43
MONTAGUD	<i>A todo honor</i>	146
	<i>La senda triste</i>	162
	<i>Mi niña</i>	164
	<i>El crimen de la calle de ...</i>	153
	<i>No hay burlas con el casero</i>	198

Caracterización y análisis de las revistas más destacadas

MONTERO, M.	<i>Don Oliverio XXIV de BOMBÓN</i>	232
	<i>En carne viva</i>	167
	<i>El honor de la familia</i>	238
	<i>De la comedia del amor</i>	259
	<i>Tía Paz</i>	204
	<i>San Sebastián Citerea</i>	244
MOTA	<i>Lo irreparable</i>	111
PALAO	<i>Hidalguía morisca</i>	124
	<i>Calvario</i>	187
	<i>El suicidio de Régulez</i>	138
	<i>La hora feliz</i>	130
	<i>La terrorista</i>	141
	<i>Cómo cambia el amor</i>	123
PEDRAZA	<i>Lo que no vale la pena</i>	191
	<i>Azar</i>	182
	<i>Los ojos verdes y los ojos azules</i>	195
PEDRERO	<i>Rivales</i>	72
	<i>Gerona</i>	71
	<i>La Guitarra</i>	5
	<i>Un bonito negocio</i>	65
	<i>La muestra</i>	56
	<i>"El Emperaor"</i>	91
	<i>Gerona</i>	70
	<i>Quiero ser santo</i>	52
	<i>La conquista del Jándalo</i>	23
	<i>El tesoro del castillo</i>	25
	<i>La leyenda del Gaucho</i>	29
	<i>Confesión</i>	36
	<i>¡Lo que son las cosas!</i>	40
	<i>Guillermo el apasionado</i>	14
	<i>El Literato</i>	49
<i>El corazón de Jesús</i>	45	
<i>La bala fría</i>	102	
<i>Allende la verdad</i>	95	
PEDROSA	<i>Cinematógrafo provincial</i>	221
PENAGOS R.	<i>La venganza</i>	114
Dic	<i>Un baile de trajes</i>	163
PICHÓT, RAMÓN.	<i>Beso de oro</i>	128
	<i>Fin de raza</i>	173
	<i>Rosas de sangre</i>	150
	<i>La siniestra corneja</i>	85
	<i>Sueño de hogar</i>	140
PINAZO MARTÍNEZ	<i>Evangelina</i>	205
POMPEYO, F.	<i>La estocada de la tarde</i>	189
POPET, E..	<i>Una tertulia de antaño</i>	121
POSADA	<i>Cada uno...</i>	7
	<i>Senderos de vida</i>	81
	<i>Por dónde viene la dicha</i>	94
	<i>El alma viajera</i>	10
R. ROMERO CALVET	<i>El diablo embotellado</i>	190
	<i>Las cuatro mujeres</i>	84

Caracterización y análisis de las revistas más destacadas

RIKEO	<i>Los ojos de Astarté</i>	212
RIKERS	<i>El difunto</i>	193
ROBLEDANO	<i>La maldita culpa</i>	6
	<i>&lt;Trini, la peinadora&gt;</i>	248
	<i>La voz del cielo</i>	257
	<i>Rabos de lagartijas</i>	242
	<i>Del rastro a Maravillas</i>	13
	<i>La buena fama</i>	249
SALAVERRÍA, E.	<i>Un amor de provincia</i>	100
	<i>La fábrica</i>	67
SANCHA	<i>Así en la tierra</i>	132
SANTANA BONILLA	<i>La broma</i>	126
	<i>Rara Avis</i>	145
	<i>La reconquista</i>	174
	<i>La niña de los rubíes</i>	133
	<i>Komm "El atribata"</i>	181-a
	<i>El castigo</i>	142
	<i>Amor de caridad</i>	125
	<i>El ladronzuelo</i>	217
	<i>A ver qué hace un hombre</i>	113
	<i>Entre el oro y la sangre</i>	122
	<i>Mar adentro</i>	206
	<i>La Santa Fe</i>	108
TÉLLEZ, J.	<i>Porqué soy bohemio</i>	134
TOUSGAIN	<i>Un milagro de arte</i>	119
TOVAR	<i>El capitán Tormenta</i>	180
	<i>Un hombre serio</i>	47
	<i>La soledad del campo</i>	12
	<i>La reina de los Madgyares</i>	157
TUSGAIN Y TOVAR	<i>El talón de Aquiles</i>	105
VAIS	<i>El patio tranquilo</i>	209-B
	<i>El vicio nacional</i>	209-C
	<i>El guarda del monte</i>	209-A
	<i>Confesión</i>	209-D
VARELA	<i>Nuestra Señora de los Ojos Verdes</i>	144
	<i>Una Eva moderna</i>	152
VÁZQUEZ CALLEJA	<i>Quinientas pesetas</i>	196
	<i>La humilde curiosa</i>	197
	<i>Relámpagos de mi vida</i>	165
	<i>Sangre gitana</i>	214
VÁZQUEZ CARLOS	<i>Exhausto</i>	115
VÍCTOR MIGUEL	<i>Como caen las niñas cursis</i>	243
VILLALOBOS	<i>El paralítico</i>	97
VILLALOBOS	<i>Pedazos de vida</i>	129
VIVANCO, A.	<i>Por el camino de las tonterías...</i>	160
XLIX	<i>De mi Almiar</i>	161
ZUÑIGUITA	<i>El cocodrilo azul</i>	104
SIN FIRMA	<i>El crimen de un partido político</i>	222
	<i>La "season" de Bayos</i>	228
	<i>La moral del juguete</i>	188-b
	<i>Jenaro Baudelaire</i>	261-c
	<i>El cuento de nunca acabar</i>	262

<i>Una hora de amor de Carolina Otero</i>	263
<i>Historia de las vestiduras trocadas</i>	261-d
<i>La cofradía de los mirones</i>	231
<vista y vida> (teatro)	
<Éxodo>	250
<i>Donde las dan</i>	261-b
<i>Laeta Aicilla</i>	181-b
<i>La pantera vieja</i>	220
<i>Los amores de Vicente Pastor</i>	219
<i>Núm. Almanaque</i>	261-a
<i>Por una coleta</i>	258
<i>Almanaque. El poema a la mujer</i>	158

Ciñéndonos a nuestro estudio de los cincuenta y dos ejemplares que constituyen el discurrir de la colección durante el año 1907, constatamos que la tónica es la misma. Hay dibujantes que colaboraron en muchas ocasiones, otros en bastantes menos y algunos en una sola revista<sup>543</sup>. Aparecen con asiduidad los nombres de Pedrero, diez números, Juan Francés, nueve, Lozano, siete, Estevan, siete y Medina Vera, cuatro. Ya en menor cuantía, pese a que su colaboración es enorme en las portadas, encontramos a Tovar, tres números, seguido de Posada, dos números, Robledano, dos títulos, G. Guijo, dos, Melitón González, uno, Durán, uno y Apeles Mestres con un solo ejemplar. La mayoría de estos dibujantes colaboraban en las revistas gráficas del momento, pero, desafortunadamente, no existen demasiados datos biográficos sobre ellos, solamente algunos por su importancia en su contexto de ilustradores de grandes revistas como *ABC* o *Blanco y Negro* o por efecto de su proyección en su región natal, han conseguido sobrevivir en el recuerdo y en la bibliografía.

---

<sup>543</sup> Pedrero (números 5, 14, 23, 25, 29, 36, 40, 45, 49, 52); J. Francés (números 9, 16, 21, 28, 32, 42, 48, 51); Lozano (números 3, 8, 11, 20, 26, 31, 41); Estevan (números 2, 19, 24, 30, 35, 39, 46); M. Vera (números 4, 34, 37, 44); Tovar (números 12, 43, 47); Posada (números 7, 10); Robledano: (números 6, 13); G. Guijo (números 15, 22); Fernández Mota (números 17, 33); Melitón Gómez, (número 27); A. Durán (número 38); A. Mir (número 43); Apeles Mestres (número 50).



Es de señalar que las ilustraciones de Lozano, Pedrero o Juan Francés se incardinan de forma muy realista con la ficción narrativa y debieron resultar del agrado del público porque son los dibujantes que más veces repiten.

Juan de Dios Francés y Mexía, nacido en Madrid, sobre 1873, era hijo y discípulo de Plácido Francés. Estudió en la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid y también en París bajo la dirección de su tío Emilio Sala. El retrato constituye su género de pintura predilecto. Obtuvo medalla de segunda clase en la Exposición Nacional de 1899, así como otros galardones en concursos de carteles artísticos, portadas e ilustraciones en color para revistas ilustradas como *Blanco y Negro* o *La Revista Moderna*. Fue nombrado Caballero de la Legión de Honor y socio de honor del Círculo de Bellas Artes de Madrid. Además fue profesor de dibujo de la Escuela Superior de Pintura y de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid. Sus colaboraciones en los ejemplares de *El Cuento Semanal* y en los tres primeros años de *Los Contemporáneos* (diecinueve números), son abundantes y características, en tanto que no aparece su firma en el resto de las denominadas grandes colecciones, probablemente porque su estilo de dibujo se desarrolla mejor con las posibilidades técnicas que el formato de estas dos revistas pueden ofrecer.

En la captación de ambientes y personajes, Francés es un dibujante de enorme, realismo, que plasma con claridad la fisonomía de los protagonistas, además de reflejar con sus posturas y gestos los sentimientos que los agobian o alegran: El abatimiento de las muchachas en *Las hijas de don Juan*<sup>544</sup> en una escena que da muestra de su difícil situación familiar entre un padre “gozador de oficio y una madre histérica de Lavapiés”,

---

<sup>544</sup> Vid., Blanca de los Ríos Lámperez, *Las hijas de don Juan*, Ilus. int. J. Francés, Ilus. port. Montagud, *El C.S.*, nº 42, 18 octubre de 1907.

es parejo a la situación de agobio que padece Fernando, el doctor de *La ciencia del dolor*<sup>545</sup>. Con el mismo realismo dibuja los exteriores de las escenas de campo *El fin de una leyenda*<sup>546</sup>, en que el padre se aleja llevando a los niños de la mano, como el ambiente marinerero de *Al jallo*<sup>547</sup>. Cualquier tema narrativo es abordado con habilidad por Juan Francés en unas ilustraciones de tamaño generalmente grande que reproduce hábitos, comportamientos y estilos de vida de la época.



*Las hijas de D. Juan*  
Ilus. J. Francés.



*La ciencia del dolor*  
Ilus. J. Francés.

La firma Pedrero corresponde a Mariano Pedrero, pintor y dibujante nacido en Burgos en 1865. Estudió arte en la Escuela Provincial de su ciudad natal. Obtuvo varias menciones honoríficas y medallas en exposiciones de Madrid, Barcelona, Valladolid y León. Entre sus trabajos se cuentan numerosas ilustraciones de libros y una asidua colaboración en las revistas ilustradas especialmente en *La Ilustración Española y Americana*, *Blanco y Negro* y *La Esfera*.

<sup>545</sup> Vid., M. R. Blanco Belmonte, *La ciencia del dolor*, Ilus. int. J. Francés, Ilus. port. Tovar. *El C. S.*, nº 51, 20 diciembre de 1907.

<sup>546</sup> Vid., Sinesio Delgado, *El fin de una leyenda*, Ilus. int. J. Francés, Ilus. port. Tovar, *El C. S.*, nº 21, 23 mayo de 1907.

<sup>547</sup> Vid., Ángel Guerra, *Al Jallo*, Ilus. int. J. Francés, Ilus. port. Tovar, *El C. S.*, nº 32, 9 agosto de 1907.

Las ilustraciones de Pedrero se podrían calificar en principio de variadas, tanto en temas como en técnicas. Para lograr la reproducción de la ficción narrativa, el dibujante recurre a la proliferación de imágenes y a la mezcla de tintas y colores en un mismo cuadro, lo que produce una sensación de plenitud, los textos están muy acompañados de imágenes grandes y pequeñas, es decir son ricos visualmente.

Es nota dominante en estos números, la preferencia por los temas costumbristas y ambientes típicos de pueblo, o ciudad. Si en *El tesoro del castillo*<sup>548</sup> asistimos a la reproducción de ambientes y personajes rurales, al igual que en *La conquista del Jándalo*<sup>549</sup>, en *La Leyenda del Gaucho*<sup>550</sup> estaremos ante la recreación del ambiente de Buenos Aires.

Hay que señalar un último dato en cuanto a los valores de Pedrero como ilustrador, y es su originalidad, que se pone de manifiesto en algunas de las imágenes creadas por él. A modo de ejemplo, reproducimos un cuadro de *Lo que son las cosas*, en el que se escenifica el momento en que una procesión acaba en verdadero desastre por la pelea entre dos mujeres del pueblo.

*Saltó la Nico ciega, sobre la gente arrodillada y llegando como un rayo hasta la Paca, le arrancó el escapulario del pecho.  
La Paca se puso verde de cólera y de miedo y mirando a todos, repetía entre asustada y compungida:  
-¡Habrás visto! ¡Habrás visto!  
-¡Fiera más que fiera! Gritaban a la Nico dos camareras escuálidas*<sup>551</sup>.

---

<sup>548</sup> Vid., Carmen de Burgos, *El tesoro del castillo*, Ilus. int. Pedrero, Ilus. port. Atiza, *El C .S.*, n° 25, 21 junio de 1907.

<sup>549</sup> Vid., A. Larrubiera, *La conquista del Jándalo*, Ilus. int. Pedrero, Ilus. port. Atiza, *El C .S.*, n° 23, 7 junio de 1907.

<sup>550</sup> Vid., M. Ugarte, *La leyenda del gaucho*, Ilus. int. Pedrero, Ilus. port. Tovar, *El C .S.*, n° 29, 19 julio de 1907.

<sup>551</sup> Cfr., C. Luis de Cuenca *Lo que son las cosas*, Ilus .int.Pedrero, Ilus port.Tovar, *El C.S.*, n°40, 4 septiembre de 1907



¡Lo que son las cosas!  
Ilus. Pedrero

Otra ilustración interesante pertenece a *El literato*. Se trata de una imagen en blanco y negro incardinada en el texto, en la que están dibujadas las sugerencias mentales que la música provoca al desesperado autor, cuando ese momento mágico de la inspiración.

*El organillo venía tocando un aire de la época, una romanza de Rigoletto. La música hablaba de cabezas hermosas, de melenas románticas, de ojos febriles, de grisetas que aman a los escritores que mueren tísicos o que se suicidan. Y mezclado con la figura duenca de Rigoletto, surgía la visión de toda aquella multitud convulsa e incoherente del romanticismo: las barricadas de “Los miserables”, la figura altiva de Byron, las orgías de Espronceda, levitas entalladas, corbatas pasmosas, castillos feudales, claustros conventuales, grabado de Gustavo Doré<sup>552</sup>.*



*El literato*  
Ilus Pedrero

<sup>552</sup> Cfr., J. M<sup>a</sup> Salaverría, *El literato*, Ilus int. Pedrero, Ilus. port. Tovar, *El C .S.*, nº 49, 6 diciembre de 1907.

Adolfo Lozano Sidro (1874-1935), nacido en Priego, Córdoba, simultaneó en su adolescencia el bachillerato con la Escuela de Bellas Artes, a la vez que frecuentaba el estudio de Moreno Carbonero y se ejercitaba también en el de Sorolla. Observador un tanto humorista del gran mundo, destacó como pintor costumbrista del ambiente madrileño. Su primera exposición la llevó a cabo en Córdoba en 1892 y, cinco años después, en la Academia de Bellas Artes de Madrid.

En 1902 y 1904, participó en el concurso de portadas y páginas artísticas de *Blanco y Negro* y, desde ese momento, fue asiduo colaborador de la revista. *ABC* recogió también ilustraciones suyas en las páginas dominicales. Fue galardonado en la Exposición Nacional de 1910 y, en 1916, Panamá le concedió la medalla de plata en su Exposición Internacional.

Fue pintor de la alta sociedad, creador de insuperables arquetipos de la aristocracia cortesana, la alta burguesía y de los nuevos ricos<sup>553</sup>. Técnicamente sus dibujos adquieren unos perfiles difuminados, haciendo uso abundante de las sombras y los claroscuros que ponen un velo de misterio a muchas de sus interpretaciones de los textos.

Vemos a continuación un texto de *La Caravana*, seguido de su correspondiente ilustración, que demuestra la simbiosis texto imagen, al establecer la identidad de personajes y ambiente:

*Aquella mañana ofrecía Bruselas un aspecto especial. La vida parecía haberse intensificado todavía en la ciudad intensa. Corrillos de curiosos y mujeres se estacionaban con cualquier motivo, trabando conversación al aire libre*<sup>554</sup>.

---

<sup>553</sup> Vid., *Un siglo de Ilustración española en las páginas de Blanco y Negro*, Sevilla, Fundación Focus, 1992, pp. 98-99.

<sup>554</sup> Vid., XXXX (autor), *La caravana*, Ilus int. Lozano, Ilus. port. Tovar, *El C. S.*, nº 11, 15 marzo de 1907.



La caravana  
Ilus. Lozano

Otro dibujante muy interesante es José Robledano Torres (1884-1974), pintor cartelista y dibujante. Asiduo a los salones de humoristas, perteneció a la Asociación de la Prensa de Madrid. Dibujó en *Por esos mundos*, *La Esfera*, *Nuevo Mundo*, *Mundo Gráfico*, *¡Alegría!*, *La Lidia*, *Blanco y Negro*, *El Mentidero*, *El País*, *El Liberal*, *La Iberia* y *El Día*. Es uno de los ilustradores que, además de ilustrar en *El Cuento Semanal* y en *Los Contemporáneos*, realizó ilustraciones para otras colecciones como *El Libro Popular* donde hemos localizado seis títulos que llevan su rúbrica<sup>555</sup>.

En opinión de Sánchez Palacios,

“Robledano -veterano nombre artístico- es un piadoso y un sentimental. Sus páginas impregnadas del dolor y de la melancolía de la vida pobre y miserable de Madrid, tienen la fuerte emoción de descubrirnos esa parte de la ciudad ignorada que llora y se lamenta, mientras la otra ríe y goza”<sup>556</sup>.

Este gusto por la marginalidad se recoge igualmente en la opinión de J. Francés:

“En José Robledano lo primero que resalta es el regocijo interior, la voluptuosidad que le causa su arte. Incluso en estas páginas dolorosas,

---

<sup>555</sup> Se trata de los siguientes títulos: A. Domínguez, *Historia del Papa Abdón y de su hermano gemelo*, Ilus. Robledano, *El L. P.*, nº 9, 5 septiembre de 1912; Emilio Carrère, *El arte de amar*, Ilus. Robledano, *El L. P.* nº 49, 9 diciembre de 1913; Luis Brun, *El bien perdido*, Ilus. Robledano, *El L. P.*, nº 39, 30 septiembre de 1913; J. Dicenta, *El baile de los panaderos*, Ilus. Robledano, *El L. P.*, nº 41, 14 octubre de 1913; Hoyos y Vinnnet, *La paz el alma*, Ilus. Robledano, *El L. P.*, nº 33, 19, septiembre 1913; Díez de Tejada, *El gacho del arpa*, Ilus. Robledano, *El L. P.*, nº 36, 9 octubre de 1913.

<sup>556</sup> Cfr., Mariano Sánchez de Palacios. *Los dibujantes en España. Impresiones sentimentales de un viaje en torno al dibujo*, Madrid, Ediciones Nueva Raza, p.129.

atormentadas de la vida miserable que nadie interpreta como él, vemos que si el hombre ha sufrido, el artista sintió un profundo deleite copiando la vida. A Robledano le apasionan más las lacerías de un vagabundo y la trágica obscenidad de una ramera que una reunión aristocrática o una gentil damina reclinada en su acharolado landó<sup>557</sup>.

Estas opiniones sobre Robledano se constatan como ciertas cuando nos detenemos en las ilustraciones de *Del Rastro a Maravillas*<sup>558</sup>, que recrean el ambiente del Madrid más típico y tópico, lleno de chulos y personajes de los bajos fondos.

Existen entre estos dibujantes unas diferencias notorias que afectan no sólo en su estilo artístico sino también a su capacidad de interpretación de los textos y las situaciones. Cada ilustrador presta su propia visión al hecho narratológico, de forma que elige aquellas escenas que más le impactan o que piensan que pueden resultar más acordes a la función que desea cumplan en su transmisión al lector.

Para observar estas diferencias, tomaremos como ejemplo dos escenas de características temáticas similares. Se trata de imágenes que plantean un enfrentamiento entre una pareja, ambas ofrecen la peculiaridad de oponer a dos personajes que se valoran de forma contraria, dotando a uno de características positivas y a otro de características negativas.

La lectura de la imagen establece un juego de contrastes que generan un desequilibrio basado en el antagonismo entre los dos miembros de la pareja. La contraposición en la imagen de dos personajes antinómicos, provoca que el lector tenga ya preconcebida la postura que va a adoptar antes de leer la escena y el juicio que va a hacer de los personajes y la situación.

---

<sup>557</sup> José Francés, *La caricatura española contemporánea*, cit. , p. 95.

<sup>558</sup> Vid., Pedro de Répide, *Del Rastro a Maravillas*, Ilus. int. Robledano, Ilus. port. Santana Bonilla, *El C. S.*, nº 13, 20, marzo de 1907.

La primera pertenece a la *La maldita culpa*<sup>559</sup>, obra de Antonio Zozaya, ilustrada por Robledano; la segunda a *Almas errantes*<sup>560</sup>, de Ricardo J. Catarineu, ilustrada por Estevan.

Se trata de dos imágenes paralelas en su contenido en las que el elemento visual tiene supremacía en cuanto a la capacidad de activación de la comprensión. Es un caso en el que, como en tantos otros, la facultad de la imagen para despertar nuestras emociones va por delante de la facultad del lenguaje.



*La maldita culpa*  
Ilus. Robledano



*Almas errantes*  
Ilus. Estevan

En *La maldita culpa*, un hombre, incapaz de perdonar a su mujer porque cree injustamente que le ha engañado, la expulsa de su casa. Como consecuencia, ella muere de pena. Robledano lleva a cabo un dibujo de trazo rápido que no se detiene en detalles. Las ilustraciones son pequeñas, reflejan bien las situaciones, aunque no se centran en caras o retratos. La escena en la que Pablo expulsa a su mujer tiene como único fondo el

<sup>559</sup> Vid., A. Zozaya, *La maldita culpa*, Ilus. int. Robledano, Ilus. port. Tovar, *El C. S.*, nº 6, 8 febrero de 1907.

<sup>560</sup> Vid., Ricardo Catarineu, *Almas errantes*, Ilus. int. Estevan, Ilus. port. Tovar, *El C. S.*, nº 35, 30 julio de 1907.



color rosáceo y unos trazos negros. El dibujante quiera centrar la atención exclusivamente en la pareja protagonista y les deja hablar con sus posturas. No vemos las caras, no observamos los rostros pero del movimiento de los personajes podemos deducir la escena.

Dolores, la víctima de la situación, aparece en primer plano queriendo absorber la atención y la simpatía del lector, y al fondo de la escena, reducido en su tamaño físico como consecuencia de su iniquidad moral, se dibuja la imagen del cruel marido.

La cabeza inclinada de Dolores, en contraste con el gesto erguido del esposo o la postura firme, de Pablo, con los puños hacia dentro conteniendo la ira indican una soberbia acorde al valor semántico del texto.

*Pasado un momento, Dolores alzó la cabeza, como el esclavo herido que espera agonizante en el Coloseo el golpe del martillo de los Plutones.  
-¡Levántate!- rugió Pablo con los ojos fuera de las órbitas.  
Alzóse la sierva, la esclava. En su faz dolorida se leía la angustia suprema, la súplica muda, el dolor infinito.  
Pablo, fuera ya de sí en aquel unto, erguido, dominador, soberbio, implacable y bello como el ángel malo, extendió el brazo nervudo hacia la puerta y con acento terrible le dijo:  
-¡Vete!  
Bajó ella la cabeza y se fue<sup>561</sup>.*

La relación texto e imagen está clara en el valor semántico de los lexemas:

*“Pablo, erguido, dominador y soberbio”*

Lexemas {+dominio +cólera}

Imagen. Figura recta, puños cerrados {+dominio +cólera}

*“Alzóse la sierva, la esclava”*

Lexemas {+ sumisión}

---

<sup>561</sup> Cfr., A. Zozaya, *La maldita culpa*, cit.

Imagen. Baja la cabeza {+ sumisión}

Se establece además una antonimia lexemática entre

*Dominador / esclava*

*Soberbio / sierva*

*Faz dolorida / brazo nervudo*

En la escena de *Almas errantes*, partimos igualmente de una pelea, pero los aspectos visuales son mucho más realistas. Como en el dibujo anterior, las figuras aparecen sobre un fondo limpio, excepción hecha de la sombra que les envuelve los pies, con lo que se realza el movimiento y los gestos. Ahora el hombre y la mujer están en el mismo plano y entre ellos hay un elemento de unión, el hombre que agarra con fuerza la mano de la mujer.

Su gesto firme, su postura recta, el puño izquierdo cerrado y la expresión adusta, indican el enfado y la prepotencia con que trata a Mariposa. En ella la posición atrasada del torso como queriendo huir la expresión asustada del rostro, marcan la debilidad de su situación. Y es precisamente la diferencia de fuerzas que el lenguaje de la imagen nos ofrece, lo que provoca que el lector inmediatamente se ponga de parte de la pobre mujer y relegue la figura de Andrés a la de un burdo patán. La indumentaria de los personajes es igualmente realista. Él, un rudo labrador enriquecido, ella una chica sencilla vestida con modesto traje recubierto con un delantal tan minuciosamente dibujado que deja entrever las puntillas y el bolsillo:

*Súbitamente el enamorado asió violento a la muchacha por la muñeca*  
- ¡Don Andrés, por Dios! ¡Está usted loco! ¡Qué me lastima! ¡Suélteme o grito! Y el no la soltaba ni nada le decía. Cuando ella le miraba aterrorizada y sin amor, desasíó al fin el joven la helada mano, y pasando de la exaltación iracunda a un gran abatimiento de tristeza, dijo con dolorido acento:  
- ¡Mariposa, tú quieres a otro!

-Le juro que no. Pero no tengo para que darle explicaciones.  
-¡Mariposa! ¡Lo sé! Tú sueñas con Carlos y él te desprecia<sup>562</sup>.

### 6.2.5. GRANDES LÍNEAS ARGUMENTALES.

En cuanto al estudio de los argumentos generales, resulta muy interesante el análisis reiteradamente citado, llevado a cabo por el grupo de Paris VII - Vincenne, que opta por distribuir los argumentos en dos grandes tipos:

- los dedicados al tema amoroso en sus múltiples variantes
- aquellos que no utilizan como centro el tema amoroso.

El primer grupo se define por la presencia de un hombre y una mujer, considerados como elementos A y B, asociados por una relación, C, que siendo de carácter amoroso presenta algunas variantes<sup>563</sup>.

El segundo grupo se define por la ausencia de todo sentimiento amoroso. En este tipo de argumentos el sujeto de la acción será un personaje central masculino o femenino, que encuentra en un proceso de relación con la sociedad, definido por un querer un hacer o un devenir que les va a enfrentar con ésta. El resultado final será el rechazo o la integración el personaje por la sociedad o su felicidad o equilibrio dentro de los valores seguidos por ella:

Globalmente es evidente que el tipo de argumentos que domina es el del primer grupo, la historia de amor, en un 60 por ciento: 168 novelas frente a 109 en el segundo

---

<sup>562</sup> Cfr. R. Catarineau, *Almas errantes*, cit.

<sup>563</sup> En esta primera fórmula, los dos actores de la acción se encuentran enfrentados por un factor, C. De todos los relatos, se pueden extraer en total 7 variantes del factor C: Amor / No amor. Presencia o ausencia del sentido del honor o de otro valor moral o intelectual en A o B. Pobreza de A o B. Culpa de A o B frente a la moral social. Romanticismo de A o B. Diferencia de concepción entre la unión moral o intelectual entre A o B. (vid., B. Magnien y otros, *Ideología y texto en el Cuento Semanal*, cit., pp. 61-63).

grupo; esto no extraña dado el carácter sentimental y galante de la colección. Sin embargo en un estudio cronológico se demuestra que si en 1907 las novelas de amor ocupaban las tres cuartas parte de la colección, a partir de 1910 y sobre todo de 1911, los dos grupos se encuentran representados en la misma proporción. La explicación de ello puede cifrarse en el cambio del clima socio- político español del momento<sup>564</sup>.

Trasponiendo esta clasificación a la situación de las cincuenta y dos obras que se publican durante el primer año de vida de la colección, según sintetizamos en el cuadro nº 1<sup>565</sup>, encontramos treinta obras que mantienen el desarrollo argumental en torno a las relaciones amorosas en todas sus variantes.

Desde los noviazgos convencionales en obras como *Aventura*<sup>566</sup>, en la que Marcela cuenta a su amiga Carlota por medio de extensas cartas su conquista del joven que se mostraba en principio contrario al matrimonio, a otras edificantes en la que la actuación de Isabel, la protagonista de *La madrecita*<sup>567</sup>, termina en boda feliz, pasando por las relaciones cotidianas de las parejas que intentan satisfacer sus deseos sexuales con buen o mal final en *Santificarás las fiestas*<sup>568</sup>, hasta la extraña relación de *La caravana*<sup>569</sup> en la que Buzzi, su protagonista, acaba por descubrir que su gran amor Ivanoff, es un anarquista ruso que muere víctima de la bomba con que pensaba cometer un atentado terrorista, vivimos con los personajes una serie de relaciones de pareja que son tan variadas como variado es el público al que van dirigidas. Un público que consume con idéntica avidez las aventuras del joven y el anciano que comparten amante

---

<sup>564</sup> Vid., B. Magnien y otros *Ideología y texto en el Cuento Semanal*, cit., p.68

<sup>565</sup> Vid., cuadro nº 1, p. 382.

<sup>566</sup> Vid., G. M. Sierra, *Aventura*, Ilus. int. Lozano, Ilus. port. Tovar, *El C. S.*, nº 3, 18 enero de 1907.

<sup>567</sup> Vid., S. y J. Álvarez Quintero, *La madrecita*, Ilus. int. Lozano, Ilus. port. Tovar, *El C. S.*, nº 20, 17 mayo de 1907.

<sup>568</sup> Vid., R. de Leyda, *Santificarás las fiestas*, Ilus. int. Fernández Mota, Ilus. port. Tovar, *El C. S.*, nº 33, 16 julio de 1907.

<sup>569</sup> Vid., E. Marquina, *La Caravana*, nº 11, cit.

en *La letra de cambio*<sup>570</sup>, se distrae con el desdén social que provocan los amores trágicos que acaban con la vida de Lisandro en *La leyenda del gaucho*<sup>571</sup>, o contempla la fantástica historia de las trillizas hermanas Frade, enamoradas del mismo hombre.

Aunque las relaciones explícitas de carácter amoroso no son la tónica de esta época, la pluma de Felipe Trigo nos proporciona un número en el que el joven Rodrigo descubre la sensualidad. Se trata, de un eje central alrededor del que se acumulan situaciones de muerte, honor, desengaño y a veces violencia, captadas por las ilustraciones que constituyen un elemento de apoyo, donde el ilustrador actúa de intermediario entre el narrador y el lector.

En la línea de otro tipo de argumentos encontramos una miscelánea de ejes que van desde el amor por la ciencia en *Los últimos días de Miguel Servet*<sup>572</sup>, al amor por la literatura en *El literato*<sup>573</sup>, pasando por otras en las que con carácter cómico se critica el deseo de ascenso social, *Pompas de jabón*<sup>574</sup>, pero no tienen nunca el peso de las novelas que mantienen como centro las relaciones entre la pareja bien sea de tipo amoroso o con cualquier otra motivación.

A continuación introducimos dos cuadros generales referidos a las 52 obras que componen el primer año de publicación de *El Cuento Semanal*. El n° 1, sintetiza los argumentos de las obras y el n° 2, contiene el análisis de cada obra, su ubicación, persona y género narrativo así como tipo de lenguaje utilizado.

---

<sup>570</sup> Vid., J. Dicenta, *Una letra de cambio*, n° 8, cit.

<sup>571</sup> Vid., Manuel Ugarte, *La leyenda del gaucho*, Ilus. interior Pedrero Ilus. portada Tovar, *El C. S.*, n° 29, 19 junio de 1907.

<sup>572</sup> Vid., Pompeyo Gener, *Los últimos días de Miguel Servet*, Ilus. int. Estevan, Ilus. port. *El C. S.*, n° 39, 27 agosto de 1907.

<sup>573</sup> Vid., Salaverría, *El Literato*, n° 49, cit.,

<sup>574</sup> Vid., L. Perellada, *Pompas de jabón*, Ilus. int. Melitón González, Ilus. port. Tovar, *El C. S.*, n° 27, 5 junio de 1907.

**EL CUENTO SEMANAL**

**AÑO 1907**

**CUADRO GENERAL.**

**Cuadro nº 1**

Nº FECHA	TÍTULO	AUTOR	ARGUMENTO
1 (4-1)	Desencanto	J. Octavio Picón	La mujer inteligente es condenada a la soledad
2 (11-1)	La sonrisa de la Gioconda	Jacinto Benavente	Fabulación sobre el mito de la sonrisa de la Gioconda
	La historia de Otelo	Jacinto Benavente	Un hombre se justifica ante una mujer de la injusticia de su vida
	El último Minué	Jacinto Benavente	Como los aristócratas de la francesa enfrentan la muerte con dignidad
3 (18-1)	Aventura	Gregorio Martínez Sierra	Joven que conquista a un hombre opuesto al matrimonio
4 (25-1)	La Cita	Eduardo Zamacois	Una cantante celosa de la fidelidad de su enamorado se cerciona por medio de una cita de que le es infiel
5 (1-2)	La guitarra	Salvador Rueda	Un hombre enamorado de una cantaora acaba por matarla cuando ve que su amor no puede funcionar
6 (8-II)	La maldita culpa	Antonio Zozaya	Un hombre no perdona a su mujer. Se cree engañado
7 (15-11)	Cada uno	E. Pardo Bazán	Un hombre cuenta por qué entró en religión para expiar sus pecados de juventud
8 (22-11)	Una letra de cambio	Joaquín Dicenta	Un joven se enamora de una chica mantenida de un viejo y prosigue su relación
9 (1-3)	Reveladoras	Felipe Trigo	Iniciación sexual de un joven
10 (8-3)	El alma viajera	José Francés	Dos personas totalmente diferentes tienen una relación imposible, el es viajero ella hogareña
11 (15-3)	La Caravana	Eduardo Marquina	Una cantante pierde a su enamorado que resulta ser un revolucionario. Le explota una bomba
12 (22-3)	La Soledad del Campo	Juan Pérez Zúñiga	Visión irónica de un joven al que mandan al campo a reponerse
13(29-3)	Del rastro a Maravillas	Pedro de Répide	La vida de una prostituta y sus amoríos en el Madrid de principios de siglo
14 (5-4)	Guillermo el apasionado	Manuel Buemo	La relación entre dos hermanos que se ve presidida por el amor de uno hacia la mujer del otro
15 (12-4)	La Espuma del Champagne	Manuel Linares Rivas	Una joven pobre que intenta salir de su situación recurriendo a la prostitución. Al final se arrepiente
16 (19-4)	Ni amor ni arte	Pedro Mata	Un escritor conoce a una joven y la tristeza de ambos acaba en la muerte
17 (26-4)	Un sueño	Amado Nervo	Un rey tiene un sueño en el que encuentra su felicidad
18 (3-5)	Historia de una reina	Alejandro Sawa	
19 (10-5)	El milagro de las rosas	Fco. Villaespesa	Un asceta se resiste a la tentación de una mujer gracias a la fuerza de la religión
20 (17-5)	La madrecita	S. y J. Álvarez Quintero	Una joven con problemas económicos debe sacar adelante a sus tres sobrinos. Al final consigue que su novio se case con ella
21 (24-5)	El fin de una leyenda	Silesio Delgado	Por una casualidad un joven pone al descubierto las doble vida amorosa de un marido, de cuya esposa está enamorado
22 (31-5)	De corazón en corazón	E. Ramírez Ángel	Una joven aconsejada por su madre se resigna a casarse por una boda conveniente en lugar de por amor
23 (7-6)	La conquista del Jándalo	Alejandro Larrubiera	Una campesina astuta consigue casarse con un don Juan rico que llega a la aldea
24 (14-6)	Las tres reinas	Mauricio López Roberts	Tres gemelas que se enamoran del mismo hombre y acaban solas
25 (21-6)	El tesoro del Castillo	Carmen de Burgos	Una campesina ambiciosa acaba por ceder al amor del joven pobre tras haber buscado con él un tesoro inexistente
26 (28-6)	¡Por malas!	F. S. de la Pedrosa	Un médico consigue el amor de su mujer por medio de la hipnosis. Acaba en desastre
27 (5-7)	Pompas de jabón	Pablo Perellada	Las pretensiones sociales de una madre y una hija hacen que al final tras la muerte del padre queden en la ruina y la soledad.
28 (12-7)	Artemisa	Ramón Pérez de Ayala	Gloria acosada por los celos de su novio que la acusa de estar enamorada de su hermano lo mata y se suicida después

*Caracterización y análisis de las revistas más destacadas*

29 (19-7)	La leyenda del gaucho	Manuel Ugarte	Un gaucho rechazado por la alta sociedad acaba por matar a su adversario amoroso y suicidarse
30 (26-7)	Deuda pagada	Mariano Vallejo	Historia de honro entre dos soldados de bandos diferentes
31 (2-8)	La Moruchita	Arturo Reyes	Un hombre honrado logra triunfar en sus pretensiones
32 (9-8)	“Al Jallo”	Ángel Guerra	Una mujer envidiosa y estéril mata a una joven a la que considera su contrincante
33 (16-8)	Santificarás Las fiestas	Rafael Leyda	La joven duda hasta ceder a los requerimientos de su novio. Al final lo hace. La moral de la época los lleva a la comisaría
34 (23-8)	Luna lunera	Cristóbal de Castro	Una joven que arrastra una misteriosa historia de enriquecimiento es amada por el padre y el hijo. El hijo mata al padre, ella se suicida
35 (30-8)	Almas errantes	Ricardo J. Catarineau	Una mujer romántica prefiere quedarse soltera
36 (6-9)	Confesión	Francisco F. Villegas	Un caballero se casa sin amor y después se enamora de una mujer a la que su marido mata. Al final su confesión salva al marido
37 (13-9)	Como murió Arriaga	Claudio Frollo	Un español se va a vivir a París donde se enamora y muere víctima de sus ilusiones
38 (20-9)	Don Claudio	Antonio Palomero	Un honrado profesor ve su vida destruida cuando descubre que su hija huye con el novio y que su esposa le engaña con un alumno
39 (27-9)	Últimos momentos de M. S.	Pompeyo Gener	Condenación y muerte de Miguel Server
40 (4-10)	Lo que son las cosas	Carlos L. Cuenca	Un astuto joven pueblerino consigue casarse con una mujer rica y situarse bien en Madrid. Un amigo y altruista amigo defiende ante todo el pueblo a la novia que deja abandonada
41 (11-10)	Frente al Mar	J. López Pinillos	Un marido celoso acaba por asociarse con el seductor de su mujer
42 (18-10)	Las hijas de D. Juan	Blanca de los Ríos	Un hombre por su vida libertina pierde a sus dos hijas
43 (25-10)	El destierro	Julio Camba	Aventuras de una anarquista en el exilio
44 (1-11)	La muñeca	Miguel Sawa	El suicidio de una mujer insensible cuando descubre el amor
45 (8-11)	El corazón de Jesús	Luis Bello	El intentar ser fuerte frente a la sociedad acaba en suicidio
46 (15-11)	El “Dies Irae” de San Humberto	J. Ferrándiz	Un hombre entra en un convento cuando es abandonado por un mujer, y allí crea una gran obra musical
47 (22-11)	Un hombre serio	A. R. Bonat	Aventura de un hombre serio y una mujer vulgar
48 (29-11)	Las señoritas	Alberto Insúa	Un hombre busca a la mujer ideal
49 (6-12)	El literato	J. M. Salaverría	Crisis de un escritor
50 (13-12)	La espada	Apeles Mestres	Amoríos durante las cruzadas
51 (20-12)	La ciencia del dolor	Blanco Belmonte	Un médico acaba muriendo por su amor la ciencia
52 (27-12)	Quiero ser santo	Rafael Salillas	Crítica a la sociedad y a la represión social

**EL CUENTO SEMANAL  
AÑO 1907**

**CUADRO GENERAL**  
**Cuadro nº 2**

Nº FECHA	TÍTULO	UBICACIÓN	NARRADOR	GÉNERO	LENGUAJE
1 (4-1)	Desencanto	Pueblo mariner	Tercera persona	Narración	Normativo
2 (11-1)	La sonrisa de la Gioconda	Estudio de Leonardo		Teatro	Normativo
	La historia de Otelo	Jardín		Teatro	Normativo
	El último Minué	Cárcel. Revolución Francesa		Teatro	Normativo

*Caracterización y análisis de las revistas más destacadas*

3 (18-1)	Aventura	Tierras de Asturias	1ª Persona	Epistolar	Normativo
4 (25-1)	La Cita	Urbana. Madrid	3ª Persona	Narración	Normativo
5 (1-2)	La guitarra	Andalucía	Teatro	Teatro	Dialectal y, Coloquial
6 (8-II)	La maldita culpa	Urbana. Sin determinar	Tercera persona	Narración	Normativo
7 (15-11)	Cada uno	Urbano Indeterminado	Primera Persona	Narración	Normativo
8 (22-11)	Una letra de cambio	Urbana. Madrid	Primera Persona	Narración	Normativo
9 (1-3)	Reveladoras	Urbana	Tercera Persona	Narración	Normativo
10 (8-3)	El alma viajera	Urbana Madrid	Tercera Persona	Narración	Normativo
11 (15-3)	La Caravana	Urbana Bruselas Paris	Tercera Persona	Narración	Normativo
12 (22-3)	La Soledad del Campo	Rural Villachiflada	Tercera persona	Narración	Normativo Coloquial
13 (29-3)	Del rastro a Maravillas	Urbana. Madrid	Tercera persona	Narración	Dialectal Coloquial
14 (5-4)	Guillermo el apasionado	Itinerante Madrid, Cuba...	Tercera Persona	Narración	Normativo
15 (12-4)	La Espuma del Champagne	Urbana		Narración	Normativo
16 (19-4)	Ni amor ni arte	Rural	Tercera persona	Narración	Normativo
17 (26-4)	Un sueño	Histórico Cortesano	Tercera Persona	Narración	Normativo
18 (3-5)	Historia de una reina				
19 (10-5)	El milagro de las rosas	Histórico- religioso	Tercera Persona	Narración	Normativo
20 (17-5)	La madrecita	Urbana Sevilla	Tercera Persona	Narración	Dialectal andaluz
21 (24-5)	El fin de una leyenda	Urbana Madrid	Tercera Persona	Narración	Normativo
22 (31-5)	De corazón en corazón	Urbana Madrid	Tercera Persona	Narración	Normativo
23 (7-6)	La conquista del Jándalo	Rural Cantabria	Tercera Persona	Narración	Dialectal en diálogo Normativo en autor
24 (14-6)	Las tres reinas	Centrada en un caserón	Tercera Persona	Narración	Normativo
25 (21-6)	El tesoro del Castillo	Rural	Tercera Persona	Narración	Normativo
26 (28-6)	¡Por malas!	Urbano	Tercera Persona	Narración	Normativo
27 (5-7)	Pompas de jabón	Urbano Madrid	Tercera persona	Narración	Normativo
28 (12-7)	Artemisa	Rural	Tercera persona	Narración	Normativo
29 (19-7)	La leyenda del gaucho	Urbano. Buenos Aires	Tercera Persona	Narración	Normativo
30 (26-7)	Deuda pagada	Campo de batalla Rural	Tercera Persona	Narración	Normativo
31 (2-8)	La Moruchita	Urbano	Tercera Persona	Narración	Dialectal Costumbrista
32 (9-8)	“Al Jallo”	Marinero. Pueblo de pescadores	Tercera Persona	Narración	Dialectal Costumbrista
33 (16-8)	Santificarás Las fiestas	Madrid Urbano	Tercera Persona	Narración	Normativo
34 (23-8)	Luna lunera	Rural	Tercera persona	Narración	Normativo narrador Dialectal personajes
35 (30-8)	Almas errantes	Rural	Tercera persona	Narración	Normativo



36 (6-9)	Confesión	Urbano. Itinerante	Primera Persona	Narración	Normativo
37 (13-9)	Como murió Arriaga	Urbano. Itinerante Paris	Tercera Persona	Narración	Normativo
38 (20-9)	Don Claudio	Urbano. Madrid	Primera persona	Narración	Normativo
39 (27-9)	Últimos momentos de M. S.	Urbano. Ginebra	Tercera Persona	Narración	Normativo
40 (4-10)	Lo que son las cosas	Urbano	Tercera Persona	Narración	Normativo
41 (11-10)	Frente al Mar	Marinero	Tercera Persona	Narración	Dialectal Normativo
42 (18-10)	Las hijas de D. Juan	Urbano	Tercera Persona	Narración	Normativo
43 (25-10)	El destierro	Urbano	Primera Persona	Narración	Normativo
44 (1-11)	La muñeca	Urbano	Primera persona	Narración	Normativo
45 (8-11)	El corazón de Jesús	Urbano	Tercera Persona	Narración	Normativo
46 (15-11)	El "Dies Irae" de San Humberto	Convento	Tercera Persona	Narración	Normativo
47 (22-11)	Un hombre serio	Urbano	Tercera Persona	Narración	Normativo
48 (29-11)	Las señoritas	Urbano	Primera Persona	Narración	Normativo
49 (6-12)	El literato	Urbano	Tercera Persona	Narración	Normativo
50 (13-12)	La espada	Histórico	Tercera Persona	Narración	Normativo
51 (20-12)	La ciencia del dolor	Urbano	Tercera Persona	Narración	Normativo
52 (27-12)	Quiero ser santo	Urbano	Primera persona	Narración	Normativo

### 6.2.6. TÉCNICAS DE ILUSTRACIÓN

La ilustración gráfica de carácter popular era un género característico del siglo XIX. En el siglo anterior, se había venido desarrollado normalmente en pliegos de romances y en menor medida a través de la ilustración de libros y publicaciones periódicas, que no tenían demasiada comercialización. La novedad que ofrece *El Cuento Semanal* y que hace diferente a esta colección de novelas de los folletines anteriores o de la enorme cantidad de revistas ilustradas contemporáneas, es precisamente su carácter compacto y no misceláneo; se ofrece al público un único hecho narrativo en una sola entrega, adornada con imágenes siempre referidas al desarrollo argumental.

No es objetivo de este trabajo entrar en consideraciones de carácter técnico sobre el procedimiento material con que fue realizada esta colección, puesto que sería prolijo investigarlo dada la complejidad material de la elaboración de estos dibujos. Desde el siglo XIX hasta nuestros días, en el arte gráfico seriado conviven varias técnicas básicas, *Calcográfica*, con predominio del agua fuerte, *grabado* en madera a la testa, *litografía*, aunque en realidad todo proceso de impresión está dominado por la auténtica revolución en las artes gráficas que supuso la introducción del *fotograbado*. Por ello, nuestra atención irá a centrarse en cuestiones que tienen que ver con el aspecto de la imagen que transmiten, con la impresión que producen al lector y con el análisis de su significado. A esa intencionalidad responde la elaboración de los cuadros donde, se han esquematizado algunos aspectos visuales y temáticos de las imágenes presentadas en estos cincuenta y un ejemplares<sup>575</sup>.

El número total de ilustraciones que se localizan en las novelas analizadas, correspondientes al primer año de la colección es de setecientas noventa y una. La media de ilustraciones por ejemplar varía entre doce y veinte, apartándose de la norma los títulos *Frente al mar*<sup>576</sup> y *la ciencia del dolor*<sup>577</sup>, ambas con nueve ilustraciones o la titulada *La espada*<sup>578</sup>, que cuenta con cuarenta y seis ilustraciones, todas de pequeño tamaño. Si partimos de la base de que cada ejemplar constaba aproximadamente de veinte páginas, es decir, diez hojas escritas por ambas caras, la media de ilustraciones por página se sitúa en torno a 1,5 ilustraciones cada dos páginas, cuando el lector abría la revista, siempre encontraba un dibujo en alguna de las dos caras del ejemplar.

---

<sup>575</sup> Nos referimos a cincuenta y un ejemplares porque para los índices y estadísticas no hemos podido contar con el ejemplar nº 18, *Las tres reinas*.

<sup>576</sup> Vid., López Pinillos, *Frente al mar*, Ilus. int. Lozano, *El C. S.*, nº 41, 11 septiembre de 1907.

<sup>577</sup> Vid., Blanco Belmonte, *La ciencia del dolor*, Ilus. int. J. Francés, Ilus. port. Tovar, *El C. S.*, nº 51, 20 diciembre de 1907.

<sup>578</sup> Vid., Apeles Mestres, *La espada*, Ilus. Apeles Mestres, *El C. S.*, nº 51, 13 diciembre de 1907.

Los estudios estadísticos realizados sobre las imágenes refuerzan la idea de que la editorial pretendía conjugar el aspecto estético y el económico elaborando una revista agradable pero cuyos costes razonables permitiesen obtener beneficios. Y, en esa línea, hay que estudiar los dos primeros datos: el tamaño de las imágenes y el uso del color<sup>579</sup>.

Las imágenes grandes ocupan un 46,90 % del total, las medianas un 32,78 % y las pequeñas tan sólo un 19,98 %. El hecho de que el número de ilustraciones grandes y medianas sea muy superior al de las de tamaño pequeño viene a redundar en la idea de que el deseo de la empresa era crear un producto que impactase visualmente. Unas páginas de lectura densa, escritas además por autores de variado mérito resultarían farragosas para el público al que iban dirigidas.

El análisis estadístico del procedimiento del color responde a criterios de operatividad y productividad económica. Las ilustraciones, en negro, suponen un 59,41% en tanto que las de color un 40,58% del total, en una línea que se mantiene durante todo el año y se justifica en el hecho de que las ilustraciones en color eran más costosas y requerían mayor esfuerzo por parte del dibujante y del grabador, pues las ilustraciones a dos tintas llevaban varias planchas para producir el fondo de los colores. La gama de los colores planos está siempre en torno a los azules, verdes, rosas, rojos y marrones. A pesar de ello, los dibujos más significativos, aquellos que el autor ha elegido como medio de representación visual de la parte considerada básica del texto, están coloreados, normalmente a dos tintas. Para corroborar la afirmación de que las imágenes más importantes tienen color y mayor tamaño, partimos de dos realidades. En primer lugar, del valor estadístico que se deriva del hecho de que de las ciento cincuenta y seis ilustraciones menores a 5 cm., un 70% están realizadas en negro. En segundo

---

<sup>579</sup> Vid., cuadros nº 3, p. 390 y cuadro nº 4, p. 391

lugar, en el dato de que de las treinta y nueve ilustraciones dedicadas a los objetos, la mayoría son de tamaño pequeño y además dieciséis de ellas carecen de color, porque son elementos decorativos a los que los dibujantes prestaban poca atención.

Se localizan sólo cuatro novelas en las que el número de ilustraciones pequeñas superan los nueve cuadros: *Aventura*, *Pompas de jabón*, *Un hombre serio* y *La espada*. De ellas destacamos por su originalidad las ilustraciones de *La espada*, donde se combinan imágenes ornamentales sobre las letras iniciales, con litografías incardinadas en la heráldica, las costumbres y la mentalidad medieval.

Otro aspecto interesante a tratar sería la diferencia en la presentación de las imágenes que se recoge en el cuadro nº 4<sup>580</sup>. Doscientas treinta y nueve ilustraciones, el 30,21 %, aparecen encuadradas, diferenciadas del texto escrito por medio de marcos gráficos. Cuatrocientas setenta y nueve, el 60,55%, no presentan contorno y 71, un 8,97%, no tienen fondo y parecen recortadas. Uniendo estos dos últimos porcentajes, deducimos la preferencia por la imagen sin contorno, en un intento de componer un texto único visual que emane de la simbiosis de texto narrativo e imagen ilustrada, con la finalidad de que el lector perciba psicológicamente integrados ambos mensajes.

En *Aventura*, localizamos una escena dividida en dos páginas y con columnas de texto separando las imágenes, pero el lector las percibe como unidad gráfica. En un lado Marcela, la protagonista rompe a reír estrepitosamente cuando le presentan a su pretendiente con el que ya había tenido un breve escaqueo amoroso en el bosque sin saber quien era; en otro el joven con el que su padre pretende casarla. Agrupando los elementos caracterizadores de una y otra parte de la ilustración, podríamos construir dos campos semánticos o isotopías que facilitan el análisis

---

<sup>580</sup> Vid., cuadro nº 4, p 391.

Marcela

- La ironía: sonriente, gesto distendido, ojillos vivaces.
- El dominio de la situación: postura firme, manos apoyadas en el sillón.
- Situación en la escena: de frente. Fondo cubierto por dos personajes.

Pretendiente

- El susto: Serio, gesto asombrado, ojos casi entornados
- La pérdida de control: postura algo encorvada, manos caídas
- Situación en la escena: de perfil. Escena casi sin fondo

De la postura y el semblante de la mujer emana un dominio absoluto de la situación, que establece un marcado contraste con los gestos perplejidad dibujados en los rostros de los dos personajes colaterales, su padre y su hermano; las miradas convergentes de los dos hombres hacia ella, denotan lo curioso de la actitud de Marcela. En oposición, estaría la figura deliberadamente atontada del pretendiente, que en nada tiene que ver con el hombre apasionado que besó a la protagonista en el bosque.

En esta ilustración, fiel al texto y colocada en página posterior, juegan un papel definitivo el valor de las posturas corporales y las miradas. Mientras Marcela segura de sí misma deja caer pretenciosamente el brazo en el sillón, el galán, desvalido, sin apenas fondo en que cobijarse, con las manos caídas a lo largo del cuerpo, ofrece una sensación cómica que potencia el efecto de prioridad de la dama.



Aventura  
Ilus. Lozano

**ELEMENTOS TÉCNICOS DE LAS ILUSTRACIONES. Cuadro nº 3**

	TITULO	ILUST. PORTADA	ILUST. INT	NºI	N	C	COLOR
1 (4-1)	Desencanto	J. Montagut	Andrade	14	8	6	Azul y marrón
2 (11-1)	La sonrisa de la Gioconda	Santana Bonilla	E. Estevan	8	6	2	Verde v rosa
	La historia de Otelo	Santana Bonilla	E. Estevan	6	5	1	Verde
	El último Minué	Santana Bonilla	E. Estevan	6	3	3	Rosa y verde
3 (18-1)	Aventura	Tovar	A. Lozano	21	16	5	Rojos
4 (25-1)	La Cita	Santana Bonilla	Medina Vera	18	11	7	Azul y marrón
5 (1-2)	La guitarra	Santana Bonilla	Pedrero	17	11	6	Verde y rosas
6 (8-II)	La maldita culpa	Tovar	Robledano	17	10	7	Rosas
7 (15-11)	Cada uno	Tovar	Posada	16	9	7	Rosa y marrón
8 (22-11)	Una letra de cambio	M. Vera	A. Lozano	21	15	6	Rosas y marrón
9 (1-3)	Reveladoras	Santana Bonilla	Juan Francés	18	11	7	Rosa marrón
10 (8-3)	El alma viajera	Montagud	Posada	16	11	5	Marrón y azul
11 (15-3)	La Caravana	Tovar	A. Lozano	16	8	8	Verde, rosa
12 (22-3)	La Soledad del Campo	Tovar	Tovar	20	13	7	Rosas y verde
13 (29-3)	Del rastro a Maravillas	Santana Bonilla	Robledano	16	11	5	Rosa y naranja
14 (5-4)	Guillermo el apasionado	Tovar	Pedrero	18	14	4	Rosa
15 (12-4)	La Espuma del Ch.ampagne	Santana Bonilla	García-Guijo	16	8	8	Verde, rosa ,rojo
16 (19-4)	Ni amor ni arte	Santana Bonilla	J. Francés	12	7	5	Verde y rosa
17 (26-4)	Un sueño	Montagud	F. Mota	22	14	8	Rojo, azul,
18 (3-5)	Historia de una reina						
19(10-5)	El milagro de las rosas.	Tovar	Estevan	16	11	5	Azul y rosa
20 (17-5)	La madrecita	Tovar	A. Lozano	14	7	7	Rojos y naranjas
21(24-5)	El fin de una leyenda	Tovar	Juan Francés	13	6	7	Verde y naranja
22 (31-5)	De corazón en corazón	Santana Bonilla	García – Guijo	15	8	7	Naranja y rosa
23 (7-6)	La conquista de Jándalo	Atiza	Pedrero	16	9	7	Marrón y naranja
24 (14-6)	Las tres reinas	Tovar	Estevan	10	6	4	Rosa ,marrón
25 (21-6)	El tesoro del castillo	Atiza	Pedrero	16	7	9	Azul y marrón
26 (28-6)	¡Por malas!	Atiza	A. Lozano	12	6	6	Rosas y verdes
27 (5-7)	Pompas de jabón	Tovar	Melitón G.	26	20	6	Rosas
28 (12-7)	Artemisa	Tovar	Juan Francés	11	5	6	Rosa y marrón
29 (19-7)	La leyenda del Gaucho	Tovar	Pedrero	18	10	8	Rosa y marrón
30 (26-7)	Deuda Pagada	Tovar	Estevan	12	6	6	Verde y marrón
31 (2-8)	La Moruchita	Tovar	A. Lozano	15	7	8	Rojos y azules
32 (9-8)	Al “Jallo”	Tovar	Juan Francés	12	6	6	Verde y marrón
33( 16-8)	Santificarás las fiestas	Tovar	F. Mota	14	7	7	Marrón y azul
34 (23-8)	Luna lunera..	Tovar	Medina Vera	14	8	6	Marrón y grises
35 (30 –8)	Almas errantes	Tovar	Estevan	13	7	6	Marrón y azul
36 (6-9)	Confesión	Tovar	Pedrero	12	6	6	Rosas y verdes
37 (13-9)	Como murió Arriaga	Tovar	Medina Vera	12	6	6	Rosa y marrón
38 (20-9)	Don Claudio	Tovar	A. Dura	13	5	8	Marrones y rosas
39 (20-9)	Últimos momentos de M. Server	R. Casas	Estevan	12	6	6	Marrones y rosas
40 (4-10)	Lo que son las cosas	Tovar	Pedrero	13	6	7	Marrones y rosas
41 (11-109)	Frente al mar	Lozano	Lozano	9	3	6	Verde y marrón
42 (18-10)	Las hijas de D. Juan	Moyano	Juan Francés	12	6	6	Verde y marrón
43 (25-10)	El destierro	Tovar	A. Mira	14	5	9	Rojos y marrón
44 (1-11)	La muñeca	Tovar	Medina Vera	12	9	3	Verde y rosa
45 (8-11)	El corazón de Jesús	Tovar	Pedrero	12	6	6	Verde y marrón
46 (15 –11)	El “Dies Irae” de San H.	Tovar	Estevan	11	4	7	Marrones
47 (22-11)	Un hombre serio	Tovar	Tovar	20	10	10	Marrones y rosas
48 (29-11)	Las señoritas	Moyano	Francés	9	4	5	Marrón y verde
49 (6-12)	El literato	Tovar	Pedrero	17	11	6	Rosas y verdes
50 (13-12)	La espada	Apeles Mestres	Apeles Mestres	46	39	7	Verde y marrón
51 (20-12)	La ciencia del dolor	Tovar	J. Francés	9	5	4	Verdes y rosas
52 (27-12)	Quiero ser santo	Tovar	Pedrero	13	6	7	Rosa y marrón
<b>TOTALES</b>				<b>791</b>	<b>470</b>	<b>321</b>	
<b>TOTALES</b> %					<b>59.41</b> %	<b>40.58</b> %	

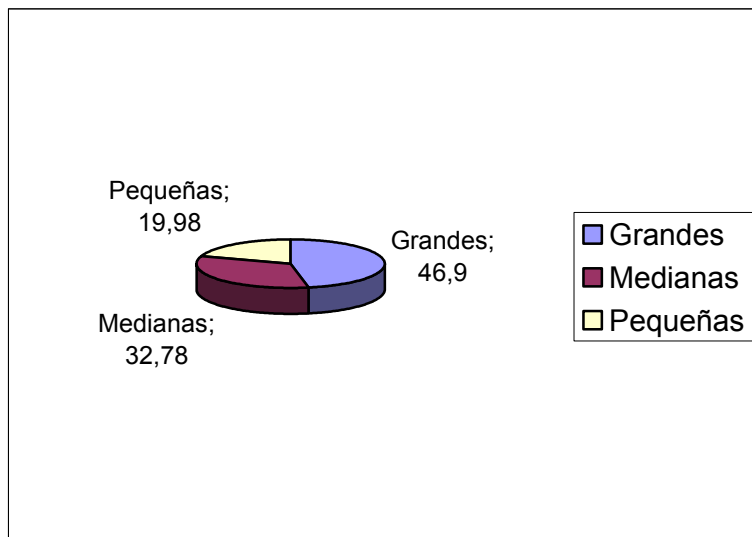
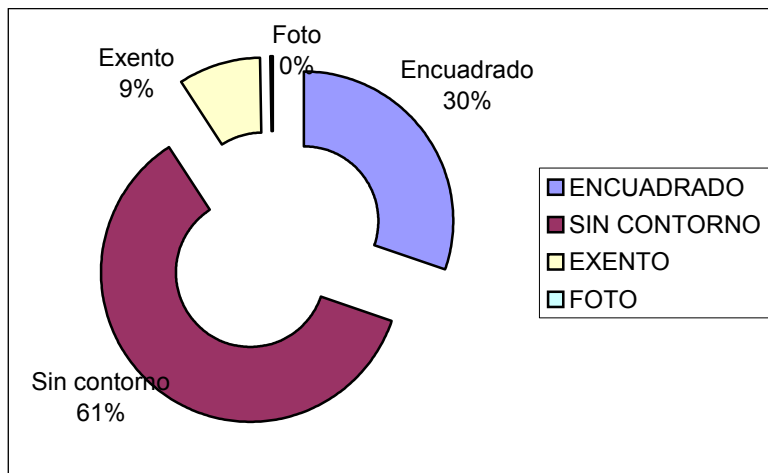
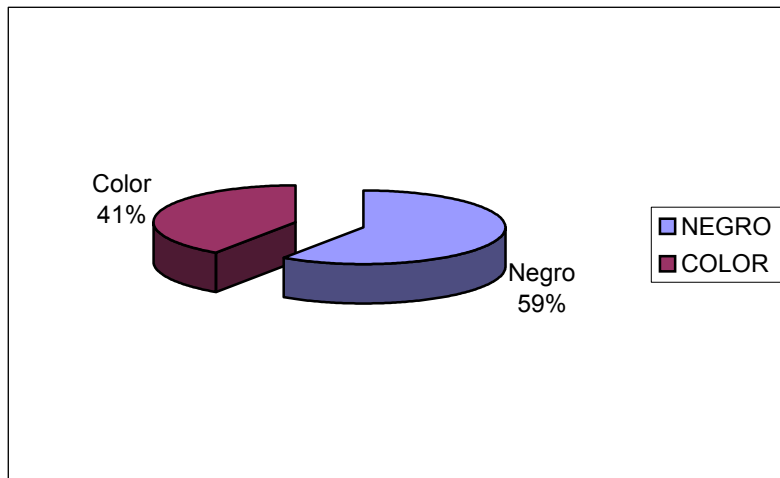
ABREVIATURAS Nº I- Número de ilustraciones totales del ejemplar / N -Número de ilustraciones en negro / C- Número de ilustraciones en color

TÉCNICA DE LAS ILUSTRACIONES. Cuadro nº 4

Nº-AÑO	TÍTULO	Nº I	TAMAÑO			DIBUJO			
			G	M	P	Encuadrado	Sin contorno	Exento	Foto
1 (4-1)	Desencanto	14	5	7	2	11	3		
2 (11-1)	La sonrisa de la Gioconda	8	3	2	3	5	3		1
	La historia de Otelo	6	1	1	4	1	5		
	El último Minué	6	2	2	2	2	4		
3 (18-1)	Aventura	21	8	3	10	4	13	4	
4 (25-1)	La Cita	18	8	7	3	5	13		
5 (1-2)	La guitarra	17	6	5	6	5	12		
6 (8-II)	La maldita culpa	17	3	11	3	6	9		
7 (15-11)	Cada uno	16	7	4	5	4	12		
8 (22-11)	Una letra de cambio	21	8	7	6	9	12		
9 (1-3)	Reveladoras	18	5	6	7	1	17		
10 (8-3)	El alma viajera	16	5	4	7	6	10		
11 (15-3)	La Caravana	16	8	6	2	6	5	5	
12 (22-3)	La Soledad del Campo	20	8	8	4	7	7	6	
13 (29-3)	Del rastro a Maravillas	16	7	7	2	7	5	4	
14 (5-4)	Guillermo el apasionado	18	9	6	3	2	15	1	
15 (12-4)	La Espuma del Champagne	16	7	7	2	1	9	6	
16 (19-4)	Ni amor ni arte	12	9	3		1	11		
17 (26-4)	Un sueño	22	5	9	8	7		2	1
18 (3-5)	Historia de una reina								
19 (10-5)	El milagro de las rosas.	16	12	2	2	2	14		
20 (17-5)	La madrecita	14	12	1	1	7	6	1	
21 (24-5)	El fin de una leyenda	13	8	4	1	4	9		
22 (31-5)	De corazón en corazón	15	9	5	1	2	11	2	
23 (7-6)	La conquista de Jándalo	16	10	3	3	3	12	1	
4 (14-6)	Las tres reinas	10	9	1		4	6		
25 (21-6)	El tesoro del castillo	16	7	8	1	4	12		
26 (28-6)	¡Por malas!	12	11		1	8	3	1	
27 (5-7)	Pompas de jabón	26	3	13	9	1	22	3	
28 (12-7)	Artemisa	11	8	3		3	8		
29 (19-7)	La leyenda del Gaucho	18	7	8	3	5	13		
30 (26-7)	Deuda Pagada	12	5	7		5	7		
31 (2-8)	La Moruchita	15	12	3		6	5	4	
32 (9-8)	Al "Jallo"	12	10	2		8	4		
33 (16-8)	Santificarás las fiestas	14	4	10		6	8		
34 (23-8)	Luna lunera...	14	7	6	1	4	10		
35 (30-8)	Almas errantes	13	8	5		8	5		
36 (6-9)	Confesión	12	6	6		1	11		
37 (13-9)	Como murió Arriaga	12	5	7			12		
38 (20-9)	Don Claudio	13	9	2	2	5	8		
39 (20-9)	Últimos momentos M.Servet	12	7	5		4	8		
40 (4-10)	Lo que son las cosas	13	5	8		1	12		
41 (11-109)	Frente al mar	9	7	1	1	6		3	
42 (18-10)	Las hijas de D. Juan	12	7	5		8	1	3	
43 (25-10)	El destierro	14	9	5		3	8	3	
44 (1-11)	La muñeca	12	9	3		9	3		
45 (8-11)	El corazón de Jesús	12	6	6		4	8		
46 (15-11)	El "Dies Irae" de S. Humberto	11	8	3		1	10		
47 (22-11)	Un hombre serio	20	4	6	10	2	8	10	
48 (29-11)	Las señoritas	9	7	2		5	4		
49 (6-12)	El literato	17	9	7	1		16	1	
50 (13-12)	La espada	46	5	5	36	7	28	11	
51 (20-12)	La ciencia del dolor	9	8		1	5	4		
52 (27-12)	Quiero ser santo	13	3	7	3	2	11		
<b>TOTALES</b>		<b>791</b>	<b>370</b>	<b>264</b>	<b>157</b>	<b>239</b>	<b>479</b>	<b>71</b>	<b>2</b>
<b>TOTALES %</b>			<b>46,90 %</b>	<b>32,78 %</b>	<b>19,98 %</b>	<b>30,21 %</b>	<b>60,55 %</b>	<b>8,97 %</b>	<b>0,25 %</b>

ABREVIATURAS. Nº I- Número de Ilustraciones. G - Tamaño mayor a 10 x 10 o a 12 x 7 / M - Tamaño mayor a 5 x 5 / P - Tamaño menor a 5 x 5

**GRÁFICO DE COLOR, TAMAÑO Y TIPO DE DIBUJO**





### 6.2.7. SEMÁNTICA DE LA ILUSTRACIÓN

El significado que se desprende de las imágenes constituyen todo un mundo significativo que el lector percibe en sintonía con la información textual que le va llegando y que conforma en su mente la idea completa del acto comunicativo que constituye la narración, en este caso la novela breve. Si hasta aquí insistimos en que este tipo de obras estaban creadas para lograr el favor del público, las imágenes que se encargan a los dibujantes tienen la misma intencionalidad. El ilustrador actúa como mediador entre el autor y el lector en su intento de lograr un producto atractivo y con capacidad de transmisión. Las Ilustraciones de *El Cuento Semanal* son en este terreno enormemente acertadas. La calidad de las mismas y su capacidad de comunicación son claras y sirven para establecer fisonomías, escenarios y matizaciones semánticas a la ficción narrativa, con dibujos y presentación de alta calidad.

#### 6.2.7.1. LOS ELEMENTOS CENTRALES DE LAS ILUSTRACIONES Y SU ADECUACIÓN AL TEXTO

El cuadro nº 5<sup>581</sup> arroja como dato concluyente que el 82,17% de las ilustraciones, tienen como elemento central al ser humano; los animales con un 2,90%, los objetos con un 4,93%, y las ilustraciones en que aparecen seres humanos y animales juntos con un 3,91%, ocupan un espacio bastante menor. Estas últimas quedan reducidas a escenas de caza, de campo o de labores agrícolas, en tanto que los paisajes urbanos o naturales son frecuentes como fondo de las escenas, pero aparecen escasamente como estampa individualizada, un 3,16% y un 2,90%.

---

<sup>581</sup> Vid., cuadro nº 5, p. 398.

La razón de estos valores radicaría en que las ilustraciones pretenden ser fieles a los argumentos de las novelas y en ellas ocupa un peso definitivo la narración de acontecimientos centrados en los seres humanos en sus aventuras, desventuras y sentimientos.

Si tomamos como referente de esta fidelidad al texto las ilustraciones iniciales y finales de cada novela obtenemos unos resultados significativos. De las cincuenta y una novelas, solamente doce presentan una escena inicial en desacuerdo con el texto. En unos casos, como en *La guitarra*<sup>582</sup>, porque al tratarse de una obra teatral el autor ha colocado un cuadro urbano como verdadera acotación gráfica, ambientando la obra en un escenario típico de casas blancas, macetas y flores donde se desarrollará una acción costumbrista. En otros casos, porque el ilustrador elige motivos simbólicos o referentes para preparar al lector a la línea argumental.

Así, en *La espuma del champagne*<sup>583</sup>, la escena con la que se abre la narración tiene la funcionalidad de situarnos ante lo que luego será el transcurso teatral, los excesos de la vida disoluta de la que la protagonista intentará alejarse. El peligro de esa vida lo denota la imagen inicial en la que se aprecia un grupo de mujeres aparentemente desnudas, de las que solo se perciben dos con nitidez. Una de ellas con el cuerpo retorcido y el rostro desencajado parece sufrir los efectos del alcohol. La otra mujer duerme totalmente desmadejada. Estamos ante una bacanal que enfoca solamente la última consecuencia, la borrachera. La idea del alcohol como provocante de la situación está sugerida por una gran copa de Champagne que aparece al fondo de la imagen. Lo desordenado de los cabellos, el caos de la escena justificarán la resolución final de la

---

<sup>582</sup> Vid., Salvador Rueda, *La guitarra*, nº 5, cit.

<sup>583</sup> Vid., Linares Rivas, *La espuma del champagne*, nº 14, cit.

protagonista, Sebastiana, que pese a su precariedad económica se negará a entrar en ese mundo de tan funestas consecuencias.



*La espuma del champagne.*  
Ilus. García -Guijo

Con respecto al análisis de las escenas finales, la situación no es muy diferente, si exceptuamos el dato de que en doce novelas no se localizan ilustraciones en la última página, es decir acaban con la firma del autor, quizás por cuestiones de espacio o de acomodo del texto a la tipografía o maquetado.

En diez casos no se produce concordancia total entre el texto y las ilustraciones, pero sí existe siempre una relación simbólica. En *Desencanto*<sup>584</sup>, la ilustración final son unas cartas, porque toda la obra tiene carácter epistolar. En *La cita*<sup>585</sup> encontramos una carta y un antifaz, símbolo de la ocultación y de la misiva con la que la protagonista cita a su enamorado. *La caravana*<sup>586</sup> finaliza con un paisaje desdibujado, tan poco claro como el que la protagonista en su enorme pena ve pasar desde su asiento en el tren, una vez que ha conocido la muerte de Iván. *La madrecita*<sup>587</sup>, tiene en la última página un jarrón con flores, símbolo de la alegría y la limpieza que hay en la casa y también de la

<sup>584</sup> Vid., Jacinto Octavio Picón, *Desencanto*, nº 1 cit.

<sup>585</sup> Vid., E. Zamacois, *La cita*, Ilus. int. Medina Vera, Ilus. port. Santana Bonilla, *El C. S.*, nº 4, 25 enero de 1907.

<sup>586</sup> Vid., E. Marquina, *La caravana*, nº 11, cit.

<sup>587</sup> Vid., S. y J. A. Quintero, *La madrecita*, nº 20, cit.

pureza de la protagonista. En *De corazón a corazón*<sup>588</sup>, la última figura que vemos es un pequeño Cupido con toda la carga iconográfica que podemos achacarle.

Pero si nos detenemos en estas ilustraciones finales, llama la atención la cantidad importante de ellas que suponen un final trágico. Al menos en diez de las novelas acabamos viendo una estampa que explicita una situación de muerte, unas por causas naturales, *Como murió Arriaga*<sup>589</sup>, otros un final aciago como derivación de la mala vida, *Las hijas de D. Juan*<sup>590</sup> y en otros casos por asesinato o suicidio: *La guitarra*<sup>591</sup>, *Cada uno*<sup>592</sup>, *Luna Lunera*<sup>593</sup>, *Confesión*<sup>594</sup>, *La muñeca*<sup>595</sup>, *Últimos momentos de Miguel Server*<sup>596</sup>.

Entre las ilustraciones que recogen la muerte por suicidio, hay predominio de los casos en los que la víctima es una mujer. Si en *La leyenda del Gaucho*<sup>597</sup>, el protagonista aparece prosaicamente tendido sobre la vía del tren, los suicidios por ahogamiento de las heroínas de *Luna Lunera* y *La muñeca*, adquieren todas las connotaciones de una tragedia clásica. En ambas estamos ante dibujos muy simples en que la impresión de muerte está sugerida más o menos explícitamente. En *La muñeca*, se traza la visión de una joven flotando. En medio de un fondo negro se dibuja su cara, con la boca entreabierta, los ojos cerrados y la mano yerta. En *Luna lunera* hay todavía

---

<sup>588</sup> Vid., E. Ramírez Ángel, *De corazón a corazón*, Ilus. int. García-Guijo, Ilus. port. Santana Bonilla, *El C. S.*, nº 22, 31 mayo de 1907.

<sup>589</sup> Vid., C. Frollo, *Como murió Arriaga*, nº 37, cit.

<sup>590</sup> Vid., Blanca de los Ríos Lampérez, *Las hijas de D. Juan*, Ilus. J. Francés, *El C. S.*, nº 42, 18 septiembre de 1907.

<sup>591</sup> Vid., M. Bueno, *La guitarra*, nº 4, cit.

<sup>592</sup> Vid., E. Pardo Bazán, *Cada uno*, Ilus int. Posada, Ilus port. Tovar, *El C. S.*, nº 7, 15 febrero de 1907.

<sup>593</sup> Vid., C. de Castro, *Luna lunera*, Ilus int. Medina Vera, Ilus, port. Tovar, *El C. S.*, nº 34, 23 junio de 1907.

<sup>594</sup> Vid., Fº Villegas (Zeda), *Luna lunera* Ilus. int. Pedrero, Ilus. port. Tovar, *El C. S.*, nº 36, 6 septiembre de 1907.

<sup>595</sup> Vid., M. Sawa, *La muñeca*, Ilus int., Medina Vera, Ilus. port. Tovar, *El C. S.*, nº 44, 1 octubre de 1907

<sup>596</sup> Vid., P. Gener *Últimos momentos de Miguel Server*, nº 39, cit.

<sup>597</sup> Vid., Manuel Ugarte, *La leyenda del Gaucho*, Ilus. int. Pedrero, Ilus port. Tovar, *El C. S.*, nº 29, 19 junio de 1907.

más elementos que la acuerdan con el drama: las manos que sobresalen del agua como despidiéndose, la luna al fondo, y los animales en movimiento huyendo de las escena

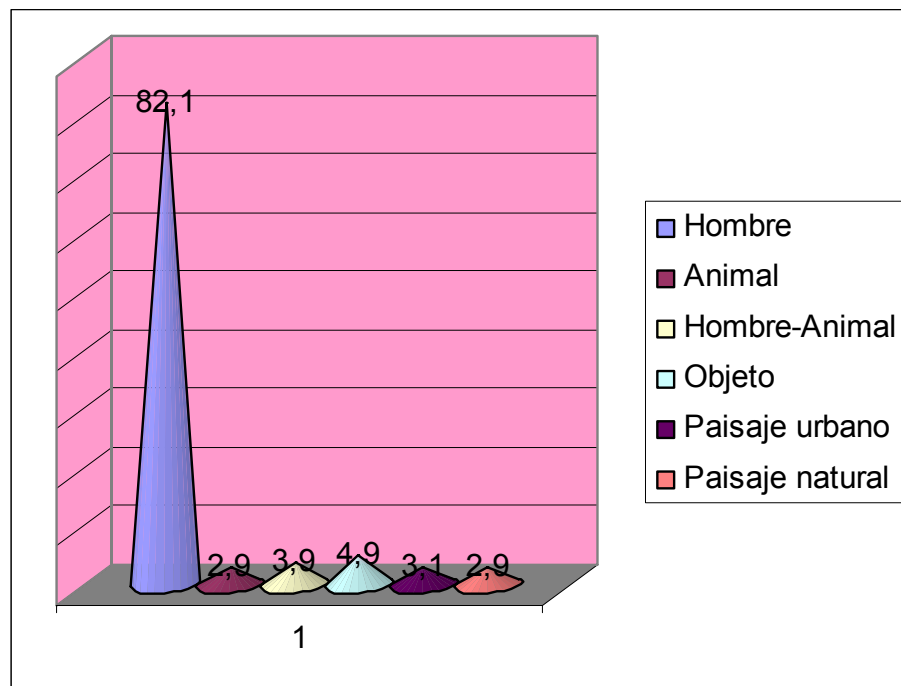


*La muñeca*  
Ilus Medina Vera



*Luna Lunera*  
Ilus. Medina Vera

**GRÁFICO DE LOS ELEMENTOS CENTRALES DE LAS ILUSTRACIONES**



ELEMENTOS CENTRALES DE LAS ILUSTRACIONES<sup>598</sup>

Cuadro n ° 5

Nº- FECHA	TITULO	S.H	AN.	SH-A	OBJ	P. URB	P. NAT	Ilustración inicial	Ilustración Final
1 (4-1)	Desencanto	10			2	1	2	Coincidente Escena estación	No coincidente. Símbolo. Cartas
2 (11-1)	La sonrisa de la Gioconda	6		1			1	Coincidente Foto Gioconda	No coincidente Retrato dama.
	La historia de Otelo	5		1				No Coincidente Personaje.	Coincidente Retrato dama.
	El último Minué	6						Coincidente Personaje. Mujer	Coincidente Escena violencia
3 (18-1)	Aventura	13	1		1		6	Coincidente Paisaje	No coincidente Caballero.
4 (25-1)	La Cita	12		1	4	1		Coincidente. Escena pareja	No coincidente Símbolo. Carta, Antifaz
5 (1-2)	La guitarra	12			6	1		No coincidente Paisaje urbano	Coincidente Muerte mujer
6 (8-II)	La maldita culpa	16	1					Coincidente Personaje. Mujer	Coincidente Muerte mujer
7 (15-11)	Cada uno	16						Coincidente. Escena encuentro	Coincidente Muerte mujer
8 (22-11)	Una letra de cambio	19			1	1		Coincidente Paisaje urbano	Coincidente Escena caballeros.
9 (1-3)	Reveladoras	14	1	1	1	2		Coincidente. Escena cotidiana	Coincidente Niño pensativo.
10 (8-3)	El alma viajera	13	1	1		1	1	Coincidente Escena diálogo	Coincidente Caballero subiendo
11 (15-3)	La Caravana	12				3	1	Coincidente Escena cabaret	No coincidente Símbolo. Paisaje
12 (22-3)	La Soledad del Campo	16	1	2		1		Coincidente Escena juerga	Coincidente Pareja casada
13 (29-3)	Del rastro a Maravillas	15			1			No coincidente Símbolo. Piano	No hay
14 (5-4)	Guillermo el apasionado	16					2	Coincidente Escena enfermedad	Coincidente Caballero abatido
15 (12-4)	La espuma del Champagne	15			1			No coincidente Símbolo. Ebria	No hay.
16 (19-4)	Ni amor ni arte	4	1	4	1		2	Coincidente Paisaje	Coincidente Casa ardiendo.
17 (26-4)	Un sueño	14	1		4	2	1	No Coincidente Símbolo. Repartidor	No coincidente Símbolo. Corona real
18 (3-5)	Historia de una reina								
19 (10-5)	El milagro de las rosas	11	4		1			Coincidente Personaje fantástico	Coincidente El penitente y rosas
20 (17-5)	La Madrecita	13			1			Coincidente Retrato mujer	No coincidente Símbolo. Jarrón
21 (24-5)	El fin de una leyenda	11			1	1		Coincidente Personaje soñador	No hay
22 (31-5)	De corazón a corazón)	9	1		2	1	2	Coincidente Escena paseo	No coincidente Cupido
23 (7-6)	La conquista del Jándalo	15	1					No Coincidente Personaje	No hay
24 (14-6)	Las tres reinas	8		2				Coincidente Escena pareja	Coincidente Escena hermanas
25 (21-6)	El tesoro del Castillo	11		3	1		1	No coincidente Escena simbólica	Coincidente Escena amor
26 (28-6)	¡Por malas ¡	12						Coincidente Esc. Galante	Coincidente Desmayo mujer
27 (5-7)	Pompas de jabón	23		2	1			No coincidente Símbolo. Repartidor	Coincidente Personaje disfrazado

<sup>598</sup> ABREVIATURAS. S.H.=Seres humanos. AN=Animales. H-A= Hombres y animales. OBJ= Objetos. P. URB= Paisaje urbano. P. NAT=- Paisaje natural.

*Caracterización y análisis de las revistas más destacadas*

28 (12-7)	Artemisa	7	4					Coincidente Escena diálogo	No hay
29 (29-7)	La leyenda del Gaucho	8	2	6	1	1		Coincidente Paisaje Urbano	Coincidente Muerte
30 (26-7)	Deuda Pagada	11		1				No coincidente Escena referida	No hay.
31 (2-8)	La Moruchita	12			3			Coincidente Escena diálogo	No hay
32 (9-8)	Al "Jallo"	10	1	1				Coincidente Escena marinera	No hay
33 (16-8)	Santificarás las fiestas	14						Coincidente Escena pareja	Coincidente Escena parque
34 (23-8)	Luna lunera...	11	1	2				No Coincidente Personaje. Mujer	Coincidente Suicidio
35 (30-8)	Almas errantes	10				3		Coincidente Esc. Diálogo	Coincidente Esc. Despedida
36 (6-9)	Confesión	11		1				No coincidente Ambientación	Coincidente Cementerio
37 (13-9)	Como murió Arriaga	11				1		Coincidente Paisaje urbano	Coincidente. Muerte
38 (20-9)	Don Claudio	11			2			Coincidente. Esc. Licenciatura	No hay.
39 (27-9)	Últimos momentos de Miguel Server	10					1	No coincidente Decoración	Coincide. Asesinato
40 (4-10)	Lo que son las cosas	11		2				Coincidente Esc. Estación	Coincidente Esc. Establo
41 (11-10)	Frente al mar	9						Coincidente Esc. Violencia	No hay.
42 (18-10)	Las hijas de D. Juan	10		1		1		Coincidente Retrato Personaje	Coincidente Muerte
43 (25-10)	El destierro	14						Coincidente Retrato Personaje	No Hay
44 (1-11)	La muñeca	9	2			1		Coincidente Esc. Diálogo	Coincidente Suicidio
45 (8-11)	El corazón de Jesús	11					1	Coincidente El autor	No coincidente Pareja
46 (15-11)	El "Dies Irae" de San Humberto	9				2		Coincidente Esc. Diálogo	No coincidente Personaje
47 (22-11)	Un hombre serio	20						Coincidente Esc. Diálogo	Coincidente Personaje
48 (29-11)	Las señoritas	9						Coincidente Escena visita	Coincidente Personaje
49 (6-12)	El Literato	15			1		1	Coincidente Personaje.	No hay
50 (13-12)	La Espada	46						No coincidente Decoración	Coincidente Personaje
51 (20-12)	La ciencia del Dolor	9						Coincidente Personaje	Coincidente Escena quirófano
52 (27-12)	Quiero ser santo	8			3	1	1	No coincidente Escena Bélica	No coincidente Adorno
<b>TOTALES</b>		<b>650</b>	<b>23</b>	<b>31</b>	<b>39</b>	<b>25</b>	<b>23</b>		
<b>TOTALES %</b>		<b>82.17 %</b>	<b>2.90 %</b>	<b>3.91 %</b>	<b>4.93 %</b>	<b>3.16 %</b>	<b>2.90 %</b>		

Como queda demostrado, el componente esencial de las imágenes contenidas en estos cincuenta y un ejemplares es el humano, bien se presente individualmente en doscientas sesenta ilustraciones, un 31,47 % del cómputo general, bien componiendo escenas que constituyen un 49,55 % del total. Dada la enorme cantidad de ilustraciones que presenta esta colección hemos decidido por una cuestión operativa separar las

ilustraciones en que aparecen los seres humanos individualizados, y las que aparecen agrupadas, cuya síntesis se recogerá respectivamente en los cuadros nº 6<sup>599</sup> y nº 7<sup>600</sup>.

A) La presencia individualizada de protagonistas masculinos o femeninos (Cuadro nº 6), no es cuantitativamente muy diferente, el 58,23% de los dibujos individualizados pertenecen a hombres, en tanto que el 46,18% pertenecen a mujeres.

Los hombres jóvenes constituyen un 75,86% dentro de su grupo, mientras que las mujeres jóvenes ocupan un 90,43% del suyo.

El número de ilustraciones correspondientes a hombres con carácter individual supone un 58,23 %.

- Dentro del grupo denominado **Hombres (H)**: **niños**, con cuatro ilustraciones, ocupan un 2,75%; **jóvenes**, con ciento diez ilustraciones, un 75,86%; **adultos**, con ocho ilustraciones, un 5,51%, y **ancianos**, con veintitrés ilustraciones, un 15,86%.
- Dentro del grupo denominado **Mujeres (M)**: **niñas**, con dos ilustraciones, ocupan el 1,73%; **jóvenes**, con ciento cuatro ilustraciones, el 90,43%; **adultas**, con ciento cuatro ilustraciones, el 90,43%, y **ancianas**, con nueve ilustraciones, el 7,82 %.

El análisis de las sensaciones que transmiten en conjunto los seres individualizados nos lleva a las siguientes conclusiones: el número más elevado corresponde a las ilustraciones de **hechos cotidianos**, ochenta y seis, que suponen un 33,07 % de total. Le sigue las que indican **representación**, con sesenta y siete ilustraciones, que suponen un 25,76 % del total. Después las que sugieren **tristeza y**

---

<sup>599</sup> Vid., cuadro nº 6, p. 401

<sup>600</sup> Vid., cuadro nº 7, p. 408



**enfado** con veintisiete, que es un 10,38 %, seguidas de las de **reflexión** con veinticinco ilustraciones, un 9,61 %. Detrás vendrían las que indican **alegría**, con veinticuatro, un 9,23 %, **enfermedad y muerte** con trece, un 5 % y un amplio grupo que obedece a la denominación **otros** con dieciocho, un 6,92 %.

**CARACTERISTICAS ESENCIALES DE LOS PERSONAJES (Individuales)<sup>601</sup>.**  
**Cuadro n° 6**

AÑO N°	TITULO	H	M	Tristeza. Enfado	Refle.	Alegría	Cotid.	Repr.	Enfer. Muerte	OTROS
1(4-1) 11	Desencanto						1	1	1	
2(11-1)	La sonrisa de la Gioconda	1	2			1		2		
	La historia de Otelo	2	1	1				1		
	El último Minué	2	1	1	1			1		
3(18-1)	Aventura	2	6		1	1	6			
4(25-1)	La Cita	3	3			1	5			
5 (1-2)	La guitarra	2	2	1				2	1	
6(8-II)	La maldita culpa	5	6	2	3	2	2		2	
7(15-11)	Cada uno	3	2		2	1			1	1 Ebriedad
8(22-11)	Una letra de cambio	4	5	1			6	2		
9 (1-3)	Reveladoras	5	4	1	2	6				
10 (8-3)	El alma viajera	1	2				2	1		
11(15-3)	La Caravana	1	5	1	1	1	1	2		
12(22-3)	La Soledad del Campo	2	1			1		1		1 Miedo
13(29-3)	Del rastro a Maravillas	3	5	1		1	2	3		1 Ebriedad
14(5-4)	Guillermo el apasionado		3	1			1	1		
15 (12-4)	La Espuma del Champ.	1	5	3			1	1		1 Ebriedad
16 (19-4)	Ni amor ni arte	3	2	1	2			2		
18 (3-5)	Historia de una reina									
19( 10-5)	El Milagro de las rosas	3	2	1				3		1 Religiosa
20 (17-5)	La madrecita	2	4	1	1		2	2		
21(24-5)	El fin de una leyenda	3	1		2			1	1	
22 (31 -5)	De corazón en corazón	2	2				3	1		
23 (7-6)	La conquista del Jándalo	4	1		2		2	1		
24 ( 14-6)	Las tres reinas		2					2		
25 (21-6)	El tesoro el Castillo	5					2	1		2 Sueño
26 (28-6)	¡Por malas ¡	1	2	1				1	1	
27 (5-7)	Pompas de jabón	14	3				8	9		
28 ( 12-7)	Artemisa	1	2		1		1			1 Caza
29 ( 19 -7)	La leyenda del Gaucho	1					-		1	

<sup>601</sup> **ABREVIATURAS.** H. = Hombre. M. = Mujer. Reflex. = Reflexión. Cotid.= Cotidianeidad. Repr.= Representación Enferm = Enfermedad

*Caracterización y análisis de las revistas más destacadas*

30 (26-7)	Deuda Pagada	5	1					6		
31 ( 2-8)	La Moruchita	2	4		1		1	2	1	1 Religiosa
32 (9-8)	Al "Jallo"	5	1	1	1		3		1	
33 ( 16-8)	Santificarás las fiestas		2					1		2 Religiosas
34 (23-8)	Luna lunera	2	5	3		1	2		1	
35 (3-0-8)	Almas errantes		3		1			2		
36 (6-9)	Confesión	3		1	1		1			
37 (13-9)	Como murió Arriaga	4	1				5			
38 (20-9)	Don Claudio	4	2				3	3		
39 (27-9)	Últimos momentos de Miguel Server	2	2				2	1	1	
40 (4-10)	Lo que son las cosas	1	2				2			1 Religiosa
41 (11-10)	Frente al mar		3	1			2			
42 (18-10)	Las hijas de D. Juan	2	3	2			2	1		
43 (25 – 10)	El destierro	3				1	2			
44 (1-11)	La muñeca	1	3			2	1		1	
45 (8-11)	El corazón de Jesús	4					3		1	
46 (15-11)	El " Dies Irae" de S. H.	4				1				3 Religiosas
47 (22-11)	Un hombre serio	5	1				4	2		
48 (29-11)	Las señoritas	1	1				1	1		
49 (6-12)	El Literato	5	2		2	1	4			
50 (13-12)	La espada	11			1	3	4	3		
51 (20-12)	La ciencia del dolor	2		1			1			
52 (27-12)	Quiero ser santo	3		1				1		1 Curiosidad
<b>TOTALES</b>		<b>145</b>	<b>115</b>	<b>27</b>	<b>25</b>	<b>24</b>	<b>86</b>	<b>67</b>	<b>13</b>	<b>18</b>
<b>TOTALES %</b>		<b>58.23 %</b>	<b>46.18 %</b>	<b>10.38 %</b>	<b>9.61 %</b>	<b>9.23 %</b>	<b>33.07 %</b>	<b>25.76 %</b>	<b>5 %</b>	<b>6.92 %</b>

**B)** Los cuadros que caracterizan a los personajes agrupados, unas veces conforman escenas de carácter misceláneo, a las que llamamos simplemente escenas de grupo, un 36,66% y otras son cuadros de pareja cuyo componente único serían un hombre y una mujer, un 12,89%<sup>602</sup>.

Todos estos valores estadísticos están en una referencia directa a los textos de los que parten los dibujantes, pero también en función de los propios gustos y del estudio de las situaciones que más podrían clarificar el hecho narrativo

<sup>602</sup> Vid., cuadro nº 8, p. 416

El mundo reflejado en *El Cuento Semanal* era el mundo común al lector de principios de siglo, por ello se ha de producir una identidad del producto con su referente original, porque de no ser así la mayoría de los lectores perderían la identidad de unos hábitos, comportamientos e ideologías que constituían la base de su vida diaria.

El carácter ecléctico de la colección se muestra en la variedad de autores y dibujantes, pero dado que el tronco esencial de relatos está forjado en torno al mundo cercano al lector, la mayoría de las ilustraciones recogen escenas y momentos de la vida diaria. Si nos fijamos en las ilustraciones que componen cuadros donde hay varios personajes, observaremos que la mayoría de las escenas, un 58,67%, tienen una ambientación a la que se ha calificado de habitual, y además en un 51,53% de los casos recogen sensaciones de cotidianidad<sup>603</sup>. Entendemos por hechos cotidianos aquellos que suponen escenas habituales: comer, dormir, trabajar, estudiar, andar, conversar, etc.

En ese sentido, las ilustraciones de estas novelas son una extraordinaria oportunidad para acercarnos a las costumbres y modos de comportamiento de la España de principios de siglo. Son muy pocas las escenas que se sitúan en el mundo de la historia, de la fantasía o de la religiosidad. Las imágenes que el lector ve son las que ya sabe, por ello los tipos sociales retratados son los que el lector de la época percibía: aristocracia, burguesía más o menos elevada y pueblo llano. La mayoría de las ilustraciones retratan esa amplia clase media, que tiene a su vez muchas escalas desde los más adinerados, hasta los más pobres.

Otro apartado no menos importante lo constituye el pueblo, que tendrá una división doble en urbano y rural, y que adquiere en ocasiones tintes costumbristas, un

---

<sup>603</sup> Vid., cuadro nº 7, p. 408

costumbrismo que en la mayoría de los casos es tópico y está avalado por el uso de un lenguaje dialectal en el texto de la novela

Pero, si el lector desea acercarse y contemplar las posibilidades de un ambiente que no le es tan cercano, la elegancia, la cortesía, las fiestas sociales y el mundo galante, también están presentes en esta colección porque son un medio de transportar la imaginación del público y contentar sus ansias de evasión. De ahí que la ambientación de las escenas en este primer año presente una muestra muy variada, desde las doscientas treinta escenas acordes al hecho habitual y cotidiano, a las veintidós que reflejan un mundo galante con personajes vestidos elegantemente que ilusionan a un público mayoritariamente femenino, pasando por las cincuenta y siete de ambientación costumbrista y las ochenta y tres de marcado carácter histórico.

Veamos una escena de *Guillermo el apasionado*



*Guillermo el apasionado*  
Ilus. Pedrero

Estamos situados ante un retrato de fiesta social, con damas ricamente vestidas, ornamentadas con flores exóticas, al igual que toda la escena. En primer plano un caballero que parece adular a la señorita que recostada en el diván conversa con él, y como elemento dominante las copas de champagne, símbolo de bebida, pero también de elegancia, riqueza y lujo. Si nos detenemos a contar, localizamos, al menos, diez copas,

lo que sugiere una situación de orgía y probable concupiscencia en una ilustración acorde con un texto que se coloca inmediatamente bajo ella:

*Obra de meses fue su ascenso al generalato, pues en aquellas tierras el favor es asidero más firme que al justicia para subir y como el ministro de la Guerra le confiara el encargo de adquirir cañones en Alemania y Francia, a Europa se vino muy contento y no escaso de anticipos a las fábricas de armas que garantizasen la seriedad el contrato, caudal que no tardó en disipar entre lo brazos de las mujeres y la fascinadora crápula de los garitos elegantes<sup>604</sup>.*

Situaciones similares encontramos en *Por malas*<sup>605</sup>, *La espuma del Champagne*, *La muñeca*, *Una letra de cambio*. El mundo de la distinción, la elegancia y el dinero, tiene unas marcas externas, y esas marcas están radicadas en el vestuario, en la forma de ataviarse los personajes. Los caballeros de cierto nivel se presentan siempre vestidos con americana, con capa y sombrero, con elegantes gabanes, si van de calle, o con frac y pajarita si asisten a fiestas. Los accesorios en las señoras de cierto nivel son imprescindibles: los sombreros de plumas, el “boa”, las pieles y manguitos, los trajes de cola, los guantes altos, los adornos en el pelo, son el aditamento habitual de las protagonistas que ilustran los cuadros de *Las Señoritas*<sup>606</sup> o *Por malas*.

El pueblo o la burguesía baja tienen igualmente unas marcas de distinción muy claras: los sombreros de paja, los pañuelos anudados, las boinas, las chaquetas sin estilo, los mantones de Manila, los velos pequeños, los grandes delantales, los trajes sin adornos, o los jazmines y claveles en el pelo.

Los personajes dibujados de *La Morruchita*, *La madrecita*, *Luna lunera*, *La guitarra* son ejemplo de que los dibujantes de *El Cuento Semanal*, no se apartaron de

---

<sup>604</sup> Vid., M. Bueno, *Guillermo el apasionado*, Ilus. int. Pedrero, Ilus. port. Tovar, *El C. S.*, nº 14, 5 abril 1907.

<sup>605</sup> Vid., F. Serrano de la Pedrosa, *¡Por malas!*, Ilus. int. Lozano, Ilus. port. Atiza, *El C. S.*, nº 20, 26 junio de 1907.

<sup>606</sup> Vid., A. Insúa, *Las señoritas*, Ilus. int. Francés, Ilus. port. Tovar, *El C. S.*, nº 48, 29 octubre de 1907.

unos estereotipos que los cuadros de valores estéticos tradicionales les habían transmitido y que estaban asumidos en las mentes de la colectividad. Esta consideración afectaría a todo lo que tiene ver con los niveles inferiores de la sociedad, bien sean urbanos o rurales y es todavía más clara en el mundo del Madrid típico presente obras como *Del Rastro a Maravillas*<sup>607</sup>, donde las ilustraciones recogen ese ambiente de tabernas, bares baratos en que los clientes con vasos de vino sobre mesas de veladores arrastran una vida tan distinta de que la hemos visto en la imagen anteriormente comentada.

La ambientación costumbrista, que es correlato en ocasiones del propio lenguaje utilizado, se percibe en trece novelas y cincuenta y ocho ilustraciones y deja a veces un tinte cómico en la imagen visual que se relaciona con las estampas típicas del sainete o la zarzuela.

Veamos esta escena de *La Morruchita* que dibuja el momento en que una mujer, tremendamente enfadada, recoge a su marido que trae una impresionante borrachera. El lenguaje dialectal del texto encuentra su perfecto correlato en la imagen.



*La Morruchita*  
Ilus. Lozano

<sup>607</sup> Vid., Pedro de Répide, *Del rastro a Maravillas*, Ilus. int. Robledano, Ilus. port. Santana Bonilla, *El C. S.*, nº 13, 29 marzo de 1907.

*-En que horita más graciosa nos echó el cura las bendiciones – exclamó Clotilde sujetando a su marido, que parecía amenazar el quicio de la puerta con las narices.*

*-Y eso ¿Por qué? Mía Cloto, que no he bebido esta noche más que una miajita de toronjil y de corteza de cidra... ¿Verdá, compadre?*

*Este, intimidado por el furioso mirar de La Pecosita permaneció silencioso, mientras Marcelino, con los ojos desmayados, el labio inferior casi colgante como un péndulo, el pelo sobre la frente en desordenados mechones y el sombrero en la coronilla, continuaba dirigiéndose a su mujer:*

*-Toronjil.... ¿Sabes?...Toronjil y corteza de cidra; y no me mires de ese moo, Clotilde, mira que me va a dar lo que a mí me da, salero.*

*-Vergüenza y lástima era lo que te debía da a ti; que no vendrán aluego tus amigos a sajumarme la sala.*

*-No hay que meterse en desconcharme a mí las paredes, comadre, que no tengo la culpa, que es que le ha cogido a este cuerpo así; porque lo que es hoy, si lo hemos bebido lo hemos bebido en cuentagotas.*

*-Vamos ya pa aentro; anda ya, prenda mía, anda ya: los ratitos güenos, pa las emperatrices del Coto y esto pa mí, pa mí solita<sup>608</sup>.*

El ambiente se aleja mucho de los presupuestos de elegancia o de distinción. Si antes veíamos a caballero y dama en amigable conversación, ahora contemplamos a una mujer de pueblo ataviada con delantal tirando del marido que lejos de una postura sugerente o un acicalado aspecto, se toca con un sombrero que apenas puede mantener y arrastra los pies porque casi no puede andar

Si antes rodeaban la escena jóvenes adornadas con flores en alegre tertulia junto a una elegante mesa, ahora una mujer en el suelo con adornos de jazmines o claveles, conversa con un mozo que tampoco lleva frac, ni pajarita, sino un atuendo sencillo. Las connotaciones están claras en ambos casos, pero pese a ser antagónicas tienen su aspecto de complementariedad porque la colección refleja a la sociedad en su conjunto y sus ilustraciones son diversas como lo es la propia realidad.

---

<sup>608</sup> Vid., Arturo Reyes, *La moruchita*, Ilus. int. Lozano, Ilus. port. Tovar, *El C. S.*, nº 31, 2 agosto de 1907.

CUADRO AMBIENTACIÓN DE LAS ESCENAS. Cuadro n° 7<sup>609</sup>

AÑO-Nº	TITULO	Nº Esc.	AMBIENTACIÓN				Nivel social	Vestuario
			Costum.	Galan	Habit.	Hist.		
2(11-1)	La sonrisa de la G.	4				4	Histórico	
	La historia de Otelo	3			3		B. Alta	De situación
	El último Minué	4				4	Histórico	
3(18-1)	Aventura	5			5		B. Alta	Elegante y de situación
4(25-1)	La Cita	7			7		B. Media	De situación
5 (1-2)	La guitarra	7	7				Pueblo	Costumbrista
6(8-II)	La maldita culpa	6			6		B. Media-Alta	De situación
7(15-11)	Cada uno	10			10		B. Alta	De situación
8(22-11)	Una letra de cambio	9	2	1	6		B. Humilde	Elegante y de situación
9 (1-3)	Reveladoras	4			4		B. Media-Alta	De situación
10 (8-3)	El alma viajera	10			10		B. Humilde	De situación
11(15-3)	La Caravana	5			5		B. Humilde	Elegante y de situación
12(22-3)	La Soledad del C.	15	10		5		B. Rural	De situación rural
13 (29-3)	Del rastro a M.s	7	2		5		Pueblo	Pueblo
14(5-4)	Guillermo el apasion.	12		1	10	1	B. Alta	Elegante y de situación
15 ( 12-4)	La espuma del Cham.	9		4	5		Burguesía	De situación y elegante
16(19-4)	Ni amor ni arte	3			3		B. Media- Alta	De situación.
17(26-4)	Un Sueño	7			1	6	Histórico	De situación
18 (3-5)	Historia de una reina							
19 (10-5)	El mila. de las rosas	3				5	Religioso	Histórico. Romano
20 (17-5)	La madrecita	7	2		5		Pueblo	De situación .Pobreza
21(24-5)	El fin de una leyenda	6			6		B. Media-Alta	De situación
22 (31-5)	De corazón a corazón	4			4		B- Media	De situación. Sin lujo
23 ( 7-6)	La conquista de J.	8	8				Rural	Rural
24 (14-6)	Las tres reinas	8			8		B. Media –Alta	De situación
25 ( 21-6)	El tesoro del Castillo	6	6				Rural	Costumbrista
26 (28-6)	¡Por malas!	9		9			B. Alta	Muy Elegante
27 ( 5-7)	Pompas de Jabón	9			6	3	B. Media-Alta	De situación
28 ( 12 –7)	Artemisa	4			4		B. Alta	De situación y de caza
29 ( 19-7)	La leyenda del G.	11	4		7		B. Alta	De situación y disfraces
30 (26-7)	Deuda Pagada	6				6	Aristocracia	Militar
31(2-8)	La Moruchita	7	7				Pueblo	Costumbrista
32( 9-8)	“ Al Callo”	2	2				Pueblo	Pobreza
33 ( 16-8)	Santificarás las fiestas	14			14		B. Baja	De situación nivel bajo
34(23-8)	Luna lunera	4	4				Rural	Costumbrista
35 (30-8)	Almas errantes	7			7		B. Rural	Rural De situación
36 (6-9)	Confesión	7			7		B. Alta	De situación
37 (13-9)	Como murió Arriaga	6			6		B. Media	De situación
38 (20-9)	Don Claudio	5			5		B. Media	De situación
39 (27-9)	Últimos momentos de	7				7	Histórica	
40 (4-10)	Lo que son las cosas	9	1		8		Rural	De situación .Rural
41 ( 11-10)	Frente al mar	6			6		Baja	De situación. Pobreza
42(18-10)	Las hijas de D. Juan	5			5		Media	De situación
43 (25-10)	El destierro	5			5		Baja	De situación
44(1-11)	La Muñeca	6		2			Baja	De situación. Cabaret
45 (8-11)	El corazón de Jesús	5			5		B. Media-Baja	
46 (15-11)	El “Dies Irae” de S.H.	6			5		B. Alta-Religión	De Situación
47 (22-11)	Un hombre serio	16		5	15		B. Alta-Pueblo	De situación. Cabaret
48 (29-11)	Las señoritas	7			7		B. Media-Alta	De situación y elegante
49 (6-11)	El literato	8	2		6		B. Media –Alta	De situación y elegante
50 (13-12)	La espada	35				35	Histórica	
51(20-12)	La ciencia del dolor	7				7	B. Media	De situación
52 (27-12)	Quiero ser santo	5				5	Pueblo	De situación
<b>TOTALES</b>		<b>392</b>	<b>57</b>	<b>22</b>	<b>230</b>	<b>83</b>		
<b>TOTALES %</b>		<b>49.55 %</b>	<b>14,54 %</b>	<b>5.61 %</b>	<b>58.67 %</b>	<b>21.17 %</b>		

<sup>609</sup> Abreviaturas. Costum.= Costumbrista. Galan. = Galante. Habit.= Habitual. Hist.= Histórica



### **6.2.7.2. EJES SEMÁNTICOS DE LAS ILUSTRACIONES**

El estudio de los valores semánticos básicos que transmiten las imágenes, pretende analizar las sensaciones que percibe el lector al encontrarse con las ilustraciones de estos ejemplares, tanto las que muestran personajes individualizados, que sintetizamos en cuadro nº 6<sup>610</sup>, como aquellas otras que presentan a los personajes agrupados formando escenas y cuya síntesis mostramos en cuadro nº 8<sup>611</sup>. El análisis realizado nos ha permitido establecer grandes grupos o campos semánticos visuales con una serie de significados mínimos entre los que consideramos:

#### **a) *La representatividad y la cotidianeidad***

Imágenes que tiene que ver con la representación, el retrato, las escenas de trabajo, las escenas cotidianas o los momentos de simple reflexión. Es el apartado cuantitativamente más importante y ocupan un 60 % del total, de las cuales 44,90% corresponden a los hechos de la vida cotidiana y 15,10% a los momentos de reflexión de los personajes o de simple retrato.

En ellas, el dibujante deja su impronta a través de rasgos caracterizadores de nivel general, que constituyen un reflejo más o menos neutro, pese a que el concepto de neutralidad no existe, pues cualquier imagen tiene connotaciones, pero la motivación conductista en cuanto a semas por parte del ilustrador, está más limitada, que en aquellas otras situaciones en las que hay una intencionalidad de presentar virtualidades, que se aparten de lo que consideramos “normalidad cotidiana”, o comportamientos y escenas habituales en relación con la ambientación de los textos. En este primer gran campo semántico ubicamos las ilustraciones que son una simple representación de los

---

<sup>610</sup> Vid, cuadro nº 6 , p. 401

<sup>611</sup> Vid., cuadro nº 8, p. 416

personajes: el dibujo del cómitre en *Quiero ser santo*<sup>612</sup>; el de la mujer bordando en *Lo que son las cosas*<sup>613</sup>, el paseo del protagonista con el guardia en *El destierro*<sup>614</sup> y un larguísimo etcétera.

Nos parece apropiado analizar algunos retratos de este primer apartado. Los retratos de mujer son mucho más numerosos que los de hombre, pues se localizan veinticuatro, frente a ocho de caballero. Es lógico pensar, que la mujer resulta más atractiva en todos los sentidos, sus modos de vestir, su fisonomía la acercan más al lector de cualquier sexo. En la mayoría de las ocasiones los retratos plásticos tienen un correlato con el retrato textual. El autor describe a las mujeres con todos los tópicos de momentos. Basta para comprobarlo, mirar los retratos de obras anteriormente mencionadas como *La madrecita*, *Desencanto*, *Guillermo el apasionado*, y sobre todo *Una letra de cambio*.

Para describir a los personajes, los autores y los dibujantes no inventan nada, sino que se valen de los cánones en uso, de los criterios del momento en materia estética o corporal tanto femenina como masculina, toman las imágenes catalogadas en la memoria y el saber general de la sociedad. Por eso, la muchacha de pueblo de *La madrecita* es de mediana estatura, lleva un moño alto, vestida con traje de percal con pasacintas y lleva un mantón. Igual ocurre con el retrato sedente del padre en *Las hijas de D. Juan*<sup>615</sup>. Un adusto caballero refleja su raigambre aristocrática ataviado con levita cuello duro, bigote y sentado en un elegante sillón.

---

<sup>612</sup> Vid., Rafael Salillas, *Quiero ser santo*, Ilus. int. Pedrero, Ilus. port. Tovar, *El C. S.*, n° 52, 27 diciembre de 1907.

<sup>613</sup> Vid., Carlos Luis Cuenca, *¡Lo que son las cosas*, Ilus. int. Pedrero, Ilus. port. Tovar, *El C. S.*, n° 40, 4 octubre de 1907.

<sup>614</sup> Vid., J. Camba, *El destierro*, Ilus. int. A. Mira, Ilus. port. Tovar, *El C. S.*, n° 43, 25 octubre de 1907.

<sup>615</sup> Vid., Blanca de los Ríos Lampérez, *Las hijas de D. Juan*, Ilus. int. J. Francés, Ilus. port. Montagud, *El C. S.*, n° 42, 18 octubre de 1907.

Mención aparte tendrán los retratos históricos, en los que no hay interpretación del dibujante, sino reproducción casi fotográfica de los originales conocidos. Un caso claro sería el retrato de Isabel II en *Deuda pagada*<sup>616</sup>, que representa a la reina en un primer plano.



*Deuda pagada*  
Ilus. Estevan

Situación diferente es la de otros retratos en los que el dibujante pone su impronta, pero intenta ser fiel a los datos que el narrador le ofrece para caracterizar el físico de la protagonista.

Veamos el retrato de la protagonista de *Una letra de cambio*.

*¿Mi vecina? Figuraos una mujer en plena juventud, alta sin exageraciones, esbelta sin flacura, con el pecho robusto, la garganta redonda y las recias caderas moviéndose lascivamente al vaivén de los graciosísimos andares. Negra y rizada era su cabellera, erizada en suave caída sobre las sienes y en tentadores rizos sobre la bien modelada nuca...*

*La miraba por la mañana, recién descendida del lecho, cuando abría las vidrieras con los ojos medio cerrados y la cabellera suelta sobre los fuertes hombros; la miraba puesta frente al espejo, estirando los redondos brazos en un bostezo que destacaba todas las líneas y contralíneas de su cuerpo*<sup>617</sup>.

<sup>616</sup> Vid., Mariano Vallejo, *Deuda pagada*, Ilus. int. Estevan, Ilus. port. Tovar, *El C.S.*, nº 30, 26 julio de 1907.

<sup>617</sup> Cfr., J. Dicenta, *Una letra de cambio*, nº 8, cit.



*Una letra de cambio*  
Ilus. Lozano

Si leemos el texto y miramos la imagen, veremos que hay un correlato fiel de uno al otro basado en una identidad isotópica:

- El pelo – negro y rizado
- El pecho – robusto
- La garganta – redonda
- La cabellera – suelta
- Los brazos – estirados frente al espejo en un bostezo que estiraba su cuerpo.

**b) *Las sensaciones negativas***

Agrupamos en este apartado imágenes que reflejan a nivel individual o colectivo sensaciones que podemos considerar negativas que aportan semas de pena, enfermedad, muerte, tristeza, enfado o violencia y suponen un 15,95 % del total de ilustraciones.

Sobre el tratamiento de la muerte hemos visto ya algunas escenas que tratan el tema con rasgos de tragedia y grandilocuencia, en consonancia con el público al que va destinado. Pero no todas las situaciones negativas tienen que ver con la muerte. La

enfermedad aparece continuamente reflejada desde la primera novela *Desencanto*, pasando por otras como *El fin de una leyenda*<sup>618</sup>, *Cada uno* o *La ciencia del dolor*<sup>619</sup>.

La situación se dibuja siempre con los mismos parámetros: el personaje metido en la cama solo o rodeado de familiares y amigos, incluso a veces cuenta con la presencia de un médico. La enfermedad puede tener un buen desenlace y no hay ilustraciones negativas posteriores, *Desencanto*, o puede contar con otra ilustración posterior que dibuje el trágico desenlace, *Como murió Arriaga*.

La enfermedad y el susto también llevan al desmayo y en este caso no son las mujeres las únicas en desmayarse. Si en *Por malas* es la protagonista la que sufre un desvanecimiento, en *El fin de una leyenda* es el probo marido el que sufre una indisposición que adquiere tintes cómicos, cuando prueba un refresco y cae sin sentido en una hamaca típica de la época en medio de un jardín familiar, con el consiguiente susto para los presentes; un susto que adquiere rasgos de identidad en los gestos exageradísimos de los contertulios.

La violencia está presente en muchas imágenes, no solo en las que suponen escenas bélicas o de asesinato, sino en otras muchas que representan una pelea real. En todas ellas los símbolos icónicos de la lucha están claros: las sillas a punto para tirarlas al contrario, las botellas usadas como arma defensiva, la agresividad en los gestos, la fuerza en los movimientos de los personajes, las manos alzadas, configuran cuadros a veces dramáticos como en *Frente al mar*<sup>620</sup>, y otras veces con tintes cómicos como ocurre en la pelea del bar de *Una letra de cambio*.

---

<sup>618</sup> Vid., Sinesio Delgado, *El fin de una leyenda*, Ilus. int. J. Francés, Ilus. port. Tovar, *El C. S.*, nº 21, 24 mayo de 1927.

<sup>619</sup> Vid., M. R. Blanco Belmonte, *La ciencia del dolor*, Ilus. int. J. Francés, Ilus. port. Tovar, *El C. S.*, nº 51, 20 diciembre de 1907.

<sup>620</sup> Vid., J. López Pinillos, *Frente al mar*, Ilus. int. Lozano, *El C. S.*, nº 41, 11 octubre de 1907.

La ilustración de *Artemisa*<sup>621</sup> supone un caso especial, pues, la protagonista, con una escopeta de caza, dispara contra su prometido porque la acusa de estar enamorada de su hermano. Se trata de un cuadro de gran tamaño en color y con una enorme fuerza plástica que sitúa al novio abatido, en tanto que la mujer ataviada con traje de caza sostiene el arma con enorme decisión.

**c) Las sensaciones positivas**

Imágenes que aportan significados considerados connotativamente positivos: amor, comicidad, diversión y alegría. Estas imágenes ocupan un 19,98 % del total y son fundamentalmente las que dibujan, bailes cantes, escenas de cabaret o galantes.

Nuestro conocimiento del mundo nos lleva a asociar todas estas actividades festivas con el aspecto más grato y positivo de la vida y la simple visión de estas escenas regocija y alegra el ánimo del lector.

Con respecto a las relaciones amorosas o de pareja, a las que también se puede considerar dentro de las sensaciones positivas, se localizan unas ciento tres ilustraciones de pareja, pero solamente veinticinco de ellas plantean una relación física de las mismas y siempre dentro de los más estrictos cánones de la moral. No hay escenas atrevidas, es más, sólo se puede observar algún escaqueo amoroso de los amantes en *Aventura o El Tesoro del Castillo*<sup>622</sup>, las demás son simples escenas galantes en las que un caballero corteja a una dama. Ello puede corresponder a ese deseo de la editorial de posibilitar la amplitud de su público, pero está en contradicción con el auge que en ese momento tenían otras publicaciones de marcado carácter erótico.

---

<sup>621</sup> Vid., R. Pérez de Ayala, *Artemisa*, Ilus. int. J. Francés, Ilus. port. Tovar, *El C. S.*, nº 28, 12 julio de 1907.

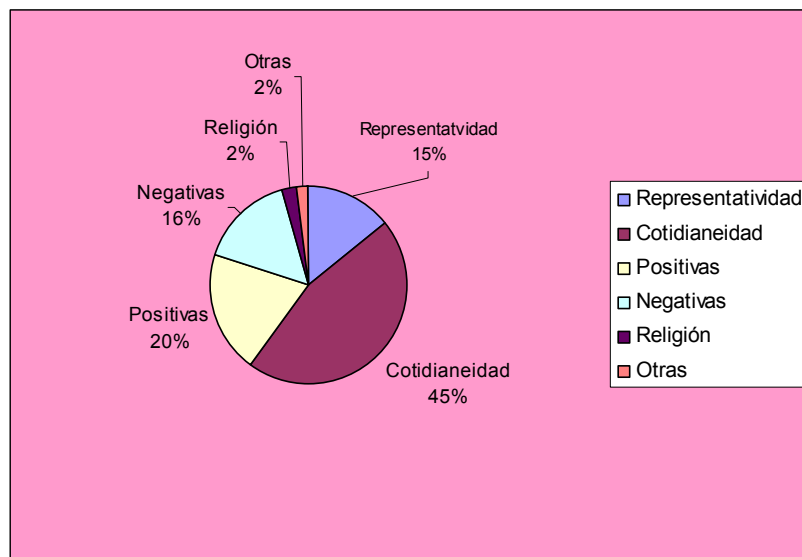
<sup>622</sup> Vid., Carmen de Burgos, *El tesoro del castillo*, Ilus. int. Pedrero, Ilus. port. Tovar, *El C. S.*, nº 25, 21 junio de 1907.

#### d) La religiosidad

Con respecto a la religiosidad sí resulta curioso que no existan apenas referencias a sentimientos que estaban tan arraigados en la tradición popular. La única imagen explícita de la figura de Jesús aparece en *El milagro de las rosas*<sup>623</sup>. Podemos contemplar algunas procesiones en *Lo que son las cosas*, *La madrecita*. También aparecen sacerdotes y religiosos en *El Dies Irae de San Humberto*<sup>624</sup> o en *Santificarás las fiestas*<sup>625</sup>, pero en realidad estas ilustraciones solo ocupan un 2,25% del total.

El resto de las ilustraciones un quedan agrupadas bajo el concepto de *Otras*, e incluyen sensaciones variadas como, ebriedad, miedo, caza, sueño o curiosidad

#### GRÁFICO DE LOS EJES SEMÁNTICOS DE LA ILUSTRACIÓN<sup>626</sup>.



<sup>623</sup> Vid., F. Villaespesa, *El milagro de las rosas*, Ilus. int. Estevan, Ilus. port. Tovar, *El C. S.*, nº 19, 10 mayo de 1907.

<sup>624</sup> Vid., José Ferrándiz, *El "dies irae" de San Huberto*, Ilus. int. Estevan, Ilus. port. Tovar, *El C. S.*, nº 46, 15 noviembre de 1907

<sup>625</sup> Vid., *Santificarás las fiestas*, R. Leyda, Ilus. int. Fernández Mota, Ilus port. Tovar, *El C. S.*, nº 33, 16 agosto de 1907.

<sup>626</sup> Los tantos por ciento relativos a las sensaciones se calculan sobre el número total de ilustraciones en que aparecen seres humanos. La apreciación de las sensaciones fundamentales que transmiten las imágenes está realizada un vez que se han agrupado las sensaciones transmitidas en los cuadros individuales y los cuadros en grupo o escenas.

**EJES SEMÁNTICOS DE LAS ILUSTRACIONES (ESCENAS)**  
**Cuadro n° 8**

AÑO-N°	TÍTULO	GRU	PAR	SENSACIONES							
				Amor	Cómica	Pena Enfer	Violencia	Diversión	Trabajo	Religión Magia	Cot.
1(4-1)	Desencanto	4	2					1			7
2(11-1)	La sonrisa de la Gioconda	4									4
	La historia de Otelo	2	1	1							2
	El último Minué	4					2	1			1
3(18-1)	Aventura	3	2	1	1						3
4(25-1)	La Cita	2	5	1			1				5
5 (1-2)	La guitarra	6	1	1	1	1		1			1
6(8-II)	La maldita culpa	4	2				2				4
7(15-11)	Cada uno	5	5	1			1				8
8(22-11)	Una letra de cambio	6	3	2			2	4			
9 (1-3)	Reveladoras		4			1		1			2
10 (8-3)	El alma viajera	8	2	1		1		4			3
11(15-3)	La Caravana	2	3			1					4
12(22-3)	La Soledad del Campo	14	1		15						
13 (29-3)	Del rastro a Maravillas										
14(5-4)	Guillermo el apasionado	10	2			1	1	2			9
15 ( 12-4)	La espuma del Ch.	6	3					1			
16(19-4)	Ni amor ni arte	2	1	1							
17(26-4)	Un Sueño	6	1			3					5
18 (3-5)	Historia de una reina										
19 (10-5)	El milagro de las rosas	3	2					1		4	
20 (17-5)	La madrecita	4	3	2		2				1	1
21(24-5)	El fin de una leyenda	6				1					5
22 (31-5)	De corazón a corazón	3	1	1							3
23 ( 7-6)	La conquista de Jándalo	7	1	1				1	2		4
24 (14-6)	Las tres reinas	7	1					1			7
25 ( 21-6)	El tesoro del Castillo	4	2	1					1		6
26 (28-6)	¡Por malas!	7	2	1							7
27 ( 5-7)	Pompas de Jabón	7	2		1			2			6
28 ( 12 -7)	Artemisa	1	3				2				2
29 ( 19-7)	La leyenda del Gaucho	9	2				1	4			6
30 (26-7)	Deuda Pagada	5	1					5			2
31(2-8)	La Moruchita	7				1		2			3
32( 9-8)	“ Al Callo”	2							2		
33 ( 16-8)	Santificarás las fiestas	6	8	2				3			9
34(23-8)	Luna lunera	2	2				1	1			2
35 (30-8)	Almas errantes	5	2				1	3		1	2
36 (6-9)	Confesión	5	2								5
37 (13-9)	Como murió Arriaga	1	5	1		3		1			1
38 (20-9)	Don Claudio	5					1				4
39 (27-9)	Últis. Momentos de M. S.	5	2				3	1			3
40 (4-10)	Lo que son las cosas	8	1			1	1	1			6
41 ( 11-10 )	Frente al mar	4	2				3				3
42(18-10)	Las hijas de D. Juan	3	2	2		1					2
43 (25-10)	El destierro	11					7		1		3
44(1-11)	La Muñeca	4	1				1	2			2
45 (8-11)	El corazón de Jesús	5	1				2				4
46 (15-11)	El “Dies Irae” de S.Hto.	5					1	2			2
47 (22-11)	Un hombre serio	14	2					7	1		6
48 (29-11)	Las señoritas	5	2	1							6
49 (6-11)	El literato	1	7				1	1		1	5
50 (13-12)	La espada	33	2	2	2		5	2			22
51(20-12)	La ciencia del dolor	3	4	2		3					1
52 (27-12)	Quiero ser santo	5				2	2				1
<b>TOTALES</b>		<b>290</b>	<b>102</b>	<b>26</b>	<b>20</b>	<b>23</b>	<b>42</b>	<b>57</b>	<b>7</b>	<b>7</b>	<b>201</b>
<b>TOTALES %</b>		<b>36.66 %</b>	<b>12.89 %</b>	<b>6.66 %</b>	<b>5.12 %</b>	<b>5.89 %</b>	<b>10.76 %</b>	<b>14.61 %</b>	<b>1.79 %</b>	<b>1.79 %</b>	<b>51.53 %</b>



6.2.8. EL CUENTO SEMANAL (1907-1912)

RELACIÓN DE AUTORES E ILUSTRADORES

AUTOR	ILUSTRADOR	ILUS PORTADA	TÍTULO	Nº col	FECHA
	LOZANO A		<i>Espíritu puro</i>	58	07/02/ 1908
	LOZANO. PEDRERO	TOVAR	<i>Almanaque</i>	53	03/01/ 1908
	PEDRERO	R.R.CALVET	<i>La bala fría</i>	102	11/12/ 1908
	ESTEVAN	R.R.CALVET	<i>Belcebú</i>	103	18/12/ 1908
ALMEIS, Vicente	MONTAGUD		<i>La senda triste</i>	162	04/02/1910
ALSINA, José	MANCHÓN	MANCHÓN	<i>El cabo de las tormentas (siluetas de la vida gris)</i>	246	15/09/1911
ALVAREZ QUINTERO S.y J.	LOZANO A.	TOVAR	<i>La madrecita</i>	20	17/05/1907
AMADO, Enrique	MANCHÓN	MANCHÓN	<i>De sol a sol</i>	245	08/09/1911
ANTÓN DE OLMET Luis	TELLEZ J.		<i>Porqué soy bohemio</i>	134	23/07/ 1909
	AGUSTÍN	AGUSTÍN	<i>La canción del juglar</i>	225	21/04/1911
	GUTIERREZ LARRAYA	GUITIERREZ LARRAYA	<i>La risa del fauno</i>	207	16/12/1910
APELES MESTRES	APELES MESTRES	APELES MESTRES	<i>LA espada</i>	50	13/12/1907
ARANAZ CASTELLANOS, M. Manuel	ARRÚE, J.	ARRÚE,J.	<i>El cojo, campeón</i>	213	28/01/1911
ASENJO, Antonio	AGUSTÍN		<i>El amante de corazón (historia de amores ilegales)</i>	240	04/08/1911
BARCO, Ángela	J. PUEYO		<i>Fémina</i>	171	08/04/1910
BAROJA, Pío	AGUSTÍN		<i>Adiós a la Bohemia (teatro)</i>	239-a	28/07/1911
	AGUSTÍN		<i>Un justo</i>	239-b	28/07/1911
	AGUSTÍN		<i>Las coles del cementerio</i>	239-c	28/07/1911
BARRIOBRERO, Eduardo		TOVAR	<i>La cofradía de los mirones</i>	231	02/06/1911
BAUDELAIRE, Charles			<i>La moral del juguete</i>	188-b	05/08/1910
	HUIDOBRO	HUIDOBRO	<i>La fanfarló</i>	188-a	05/08/1910
BELDA, Joaquín	MONTAGUD	MONTAGUD	<i>No hay burlas con el casero</i>	198	14/10/1910
	PICK	PICK	<i>Un baile de trajes</i>	163	11/02/1910
			<i>La &lt;&gt; de Bayos</i>	228	12/05/1911
	ROBLEDANO	ROBLEDANO	<i>La voz del cielo</i>	257	30/11/1911
BELLO Luis	PEDRERO	TOVAR	<i>El corazón de Jesús</i>	45	08/10/1907
BENAVENTE J.	SANTANA BONILLA	AGUSTÍN	<i>A ver qué hace un hombre</i>	113	23/02/ 1909
	ESTEVAN	SANTANA BONILLA	<i>La sonrisa de la Gioconda</i>	2	11/01/1907
	FRANCÉS J.	R.R.CALVET	<i>Nuevo coloquio de los perros</i>	93	09/10/ 1908
BLANCO BELMONTE	Francés Juan	TOVAR	<i>LA ciencia del dolor</i>	51	20/12/1907
BONNAT A.R	TOVAR	TOVAR	<i>Un hombre serio</i>	47	22/10/1907
BUENO Manuel	TUSGAIN Y TOVAR		<i>El talón de Aquiles</i>	105	01/01/ 1909
	PEDRERO	TOVAR	<i>Guillermo el apasionado</i>	14	05/04/1907
BURGOS, Carmen	PEDRERO	ATIZA	<i>El tesoro del castillo</i>	25	21/05/1907
	AGUSTÍN		<i>En la Guerra</i>	148	29/10/ 1909
	POSADA		<i>Senderos de vida</i>	81	17/07/ 1908
	MONTERO	MONTERO	<i>El honor de la familia</i>	238	21/07/1911
CALPENA Luis	TOUSGAIN		<i>Un milagro de arte</i>	119	09/04/ 1909
CAMBA J.	MIRA A.	TOVAR	<i>El destierro</i>	43	25/09/1907
CANITROT, Prudencio	BELLO PIÑEIRO	TOVAR	<i>El señorito rural</i>	170	01/04/1910
CANOVAS Luis	HUIDOBRO		<i>El obstáculo</i>	155	17/12/ 1909
CARRERE Emilio	AGUSTÍN	TOVAR	<i>El dolor de llegar</i>	127	04/05/ 1909
CARRERE, Emilio	G.LARRAYA		<i>El divino amor humano</i>	227	05/05/1911
	M. MIGUEL	HUIDOBRO	<i>Elvira, la espiritual</i>	177	20/05/1910
	AGUSTÍN	AGUSTÍN	<i>Aventuras de Amber, el luchador</i>	192	02/09/1910
CASANOVA Sofia	CASTELAO	CASTELAO	<i>Princesa del amor hermoso</i>	156	24/12/ 1909
CASTRO Cristóbal de	MEDINA VERA	TOVAR	<i>Luna lunera...</i>	34	23/07/1907
CASTRO Cristóbal	DE LA ROCHA LUIS E.		<i>Las insaciables</i>	79	03/07/ 1908

Caracterización y análisis de las revistas más destacadas

AUTOR	ILUSTRADOR	ILUS PORTADA	TÍTULO	Nº col	FECHA
CATARINEAU Ricardo	Estevan	TOVAR	<i>Almas errantes</i>	35	30/07/1907
CAVESTANY J. A	SANTANA BONILLA		<i>La niña de los rubies</i>	133	16/06/ 1909
CIGES APARICIO	PENAGOS R.	TOVAR	<i>La venganza</i>	114	05/03/1909
CONTRADO MUIÑOS.	AGUSTÍN	AGUSTÍN	<i>El problema de Job</i>	224	14/04/1911
CUENCA Carlos Luis de	PEDRERO	TOVAR	<i>¡Lo que son las cosas!</i>	40	04/09/1907
DAUDET, Alfonso (Adap. SAWA)	PALAO		<i>Calvario</i>	187	29/07/1910
DE CASTRO Cristóbal	GO	AGUSTÍN	<i>La bonita y la fea</i>	117	26/03/ 1909
DE LOS RÍOS LÁMPÉREZ	ESTEVAN		<i>Madrid goyesco</i>	68	17/04/ 1908
.	FRANCÉS		<i>Las hijas de D. Juan</i>	42	18/09/1907
DELGADO Sinesio	FRANCÉS J.	TOVAR	<i>El fin de una leyenda</i>	21	24/05/1907
DICENTA Joaquín	LOZANO A.	TOVAR	<i>Una letra de cambio</i>	8	22/02/1907
	MENÉNDEZ		<i>La gañanía</i>	80	10/ 07/ 1908
	ESTEVAN	R.R.CALVET	<i>Galerna</i>	92	02/10/ 1908
	AGUSTÍN	AGUSTÍN	<i>El idilio de Pedrín</i>	168	18/03/1910
DORIO DE GADEX	A.VIVANCO	A. VIVANCO	<i>Por el camino de las tonterías...</i>	160	21/01/1910
ESPINA DE SERNA, C.	A.CAREZO		<i>La ronda de los galanes</i>	179	03/06/1910
F. VILLEGAS (Zeda)	PEDRERO	TOVAR	<i>Confesión</i>	36	06/08/1907
FALERO MARQUINA F.	SANTANA BONILLA	TOVAR	<i>Rara Avis</i>	145	8/10/ 1909
FERNÁNDEZ SHAW	HUIDOBRO	HUIDOBRO	<i>El poema del caracol</i>	154	10/12/1909
FERRÁNDIZ J.	ESTEVAN	TOVAR	<i>El "dies irae" de San Humberto</i>	46	15/10/1907
FLORES GARCÍA F.	AGUSTÍN	TOVAR	<i>El padrino</i>	109	29/01/ 1909
FRANCE, Anatole	SANTANA BONILLA	MOYANO	<i>Komm "El atribata"</i>	181-a	17/06/1910
			<i>Loeta Aicilla</i>	181-b	17/06/1910
FRANCÉS José.	POSADA	MONTAGUD	<i>El alma viajera</i>	10	08/03/1907
	MEDINA VERA		<i>Mientras las horas duermen</i>	61	28/02/ 1908
			<i>Núm. Almanaque</i>	261-a	29/12/1911
	AGUSTÍN	AGUSTÍN	<i>El misterio de Kursaal</i>	252	27/10/1911
	M. MIGUEL	M. MIGUEL	<i>El hombre que veía la muerte</i>	223	07/04/1911
	HUIDOBRO	HUIDOBRO	<i>La venganza del río</i>	201	04/11/1910
FRANCOS RODRIGUEZ J.	PALAO	AGUSTÍN	<i>La hora feliz</i>	130	25/05/ 1909
FROLLO Claudio	ROMERO CALVET		<i>Las cuatro mujeres</i>	84	07/08/ 1908
	MEDINA VERA	TOVAR	<i>Cómo murió Arriaga</i>	37	13/08/1907
GABALDÓN, Luis			<i>Donde las dan</i>	261-b	29/12/1911
GÁLVEZ, Luis de	AGUERA	HIDALGO	<i>La Rosa Blanca</i>	229	19/05/1911
GARCÍA DEL BUSTO	PINAZO MARTÍNEZ	SANTANA BONILLA	<i>Sueño de hogar</i>	140	03/09/ 1909
GARCÍA SANCHÍS F.	MARCO		<i>Historia romántica</i>	76	12/06/ 1908
	GUTIÉRREZ		<i>Pastorela</i>	218	03/03/1911
	LARRAYA				
GIMENO FLAQUER C.	VARELA		<i>Una Eva moderna</i>	152	26/11/1909
GÓMEZ CARRILLO E.	VARELA	MONTAGUD	<i>Nuestra Señora de los Ojos Verdes</i>	144	10/10/ 1909
GÓMEZ-LOBO Arturo	ALVÁREZ-DUMONT	TOVAR	<i>La senda estéril</i>	57	31/01/ 1908
	CÉSAR				
GONZÁLEZ BLANCO, A.	SANTANA BONILLA	AGUSTÍN	<i>El castigo</i>	142	17/09/ 1909
	SALAVERRÍA E.	R.R.CALVET	<i>Un amor de provincia</i>	100	27/11/ 1908
	ESTRADA	ESTRADA	<i>Idilio de aldea</i>	199	21/10/1910
GUERRA Ángel	FRANCÉS J.	TOVAR	<i>Al "Jallo"</i>	32	09/07/1907
HERNÁNDEZ CATÁ A.	FRANCÉS JUAN	MOYANO	<i>El pecado original</i>	74	29/05/ 1908
HERNÁNDEZ CATÁ, A.	CASTELAO		<i>La distancia</i>	172	15/04/1910
HERNÁNDEZ MIR	VILLALOBOS		<i>Pedazos de vida</i>	129	18/05/ 1909
HERRERO OCHOA B.	ESCOBAR		<i>La esfinge de hielo</i>	136	6/08/1909
HERVIEU, Paul	PEDRAZA	PEDRAZA	<i>Los ojos verdes y los ojos azules</i>	195	23/09/1910
HOYOS Y VINENT, Antonio	SANTANA BONILLA	TOVAR	<i>La reconquista</i>	174	29/04/1910
	MONTERO, M.	MONTERO, M.	<i>San Sebastián Citerea</i>	244	01/09/1911
			<i>La pantera vieja</i>	220	17/03/1911
	POPET, E.	BENLLIURE, M.	<i>La estocada de la tarde</i>	189	12/08/1910
HOYOS, Julio de	POMPEYO, F.	POMPEYO, F.	<i>Evangelina</i>	205	02/12/1910
HUIDOBRO Luis	HUIDOBRO		<i>Carucho</i>	137	13/08/ 1909
	HUIDOBRO		<i>La casa número trece...</i>	175	06/05/1910

Caracterización y análisis de las revistas más destacadas

AUTOR	ILUSTRADOR	ILUS PORTADA	TÍTULO	Nº col	FECHA
	HUIDOBRO		<i>Un droguero a &lt;&gt;</i>	241	11/08/1911
	HUIDOBRO	HUIDOBRO	<i>Prometeo</i>	226	28/04/1911
IGLESIAS HERMIDA, P.			<i>Una hora de amor de Carolina Otero</i>	263	12/01/1912
	BARTOLOZZI	BARTOLOZZI	<i>Los aventureros del gran mundo</i>	247	22/09/1911
INSÚA Alberto.	FRANCÉS	MOYANO	<i>Las señoritas</i>	48	29/10/1907
	PALAO	TOVAR	<i>Cómo cambia el amor</i>	123	07/05/ 1909
	MONTAGUD		<i>El crimen de la calle de ...</i>	153	03/12/ 1909
INSÚA, Waldo A.	PEDROSA	PEDROSA	<i>Cinematógrafo provincial</i>	221	24/03/1911
INSÚA, Alberto	AGUSTÍN		<i>El padre y el hijo</i>	251	20/10/1911
			<i>Historia de las vestiduras trocadas</i>	261-d	29/12/1911
	ALFONSO Y TOVAR		<i>La camarera del bar. inglés</i>	186	22/07/1910
	VAIS	VAIS	<i>Confesión</i>	209-D	30/12/1910
INSÚA, Waldo A.	AGUSTÍN	AGUSTÍN	<i>Vida truncada</i>	169	25/03/1910
JAQUES, Federico	J. BLANCO GRIS	J. BLANCO GRIS	<i>La última jugada</i>	203	18/11/1910
LARRUBIQUERA, A.	PEDRERO	ATIZA	<i>La conquista del Jándalo</i>	23	07/06/1907
	MONTERO, M.	MONTERO, M	<i>Tía Paz</i>	204	25/11/1910
	MANCHÓN	MANCHÓN	<i>El hombre que vivió dos veces (historia increíble)</i>	253	03/11/1911
LEÓN RICARDO	SANTANA BONILLA		<i>Amor de caridad</i>	125	21/05/ 1909
LEYDA Rafael	FERNÁNDEZ MOTA	TOVAR	<i>Santificarás las fiestas</i>	33	16/07/1907
LINARES RIVAS, Manuel	MIRA A.		<i>Un fiel amador</i>	54	10/01/ 1908
	GARCIA-GUIJO	SANTANA BONILLA	<i>La espuma del Champagne</i>	15	12/04/1907
	AGUSTÍN	AGUSTÍN	<i>Las malditas ideas...</i>	256	24/11/1911
	PEDRAZA	PEDRAZA	<i>Lo que no vale la pena</i>	191	26/08/1910
	AGUSTÍN	AGUSTÍN	<i>Las alondras</i>	234	23/06/1911
LOPEZ ALARCÓN E.	AGUSTÍN	TOVAR	<i>La cruz del cariño</i>	106	08/01/ 1909
LÓPEZ DE HARO Rafael	AGUSTÍN	AGUSTÍN	<i>Del Tajo a la Ribera</i>	149	05/11/ 1909
	AGUSTÍN	TOVAR	<i>Vulgaridad</i>	116	19/03/ 1909
LÓPEZ PINILLOS J.	LOZANO		<i>Frente al mar</i>	41	11/09/1907
	FRANCÉS J.		<i>Los enemigos</i>	101	04/12/ 1908
	SANTANA BONILLA	SANTANA BONILLA	<i>El ladronzuelo</i>	217	24/02/1911
LÓPEZ ROBERTS, Mauricio	SANTANA BONILLA	R.R.CALVET	<i>Mar adentro</i>	206	09/12/1910
LÓPEZ SILVA, J.	VAIS	VAIS	<i>El vicio nacional</i>	209-C	30/12/1910
.	VAIS	VAIS	<i>El patio tranquilo</i>	209-B	30/12/1910
LÓPEZ ROBERTS M.	ESTEVAN	TOVAR	<i>Las tres reinas</i>	24	14/05/1907
.	MARTÍNEZ JÉREZ		<i>En la cuesta plana</i>	86	21/08/ 1908
LORENTE Juan José	CONDOY JULIO C.	LAFUENTE	<i>Fueros de la carne</i>	112	19/02/ 1909
M. VIERGOL, Antonio	AGUSTÍN	AGUSTÍN	<i>La tragedia política</i>	166	04/03/1910
MAGRO Pedro G.	PALAO	AGUSTÍN	<i>Hidalguía morisca</i>	124	14/05/ 1909
MARQUINA E.	LOZANO A.	TOVAR	<i>La caravana</i>	11	15/03/1907
	PICHOT		<i>Beso de oro</i>	128	11/05/ 1909
	PICHOT R.		<i>Rosas de sangre</i>	150	12/11/ 1909
	PICHÓT RAMÓN	PICHOT RAMÓN	<i>La siniestra corneja</i>	85	14/08/ 1908
	PEDRERO		<i>La muestra</i>	56	24/01/ 1908
	R. PICHOT		<i>Fin de raza</i>	173	22/04/1910
MARTÍN DEL CAMPO, Diego	ROBLEDANO	ROBLEDANO		248	29/09/1911
MARTÍNEZ CUENCA S.	MIMÓ C.	GUTIERREZ LARRAYA	<i>Semana de pasión</i>	151	19/11/ 1909
MARTÍNEZ OLMEDILLA, A.	POSADA	POSADA	<i>Por dónde viene la dicha</i>	94	16/10/ 1908
	AGUSTÍN	AGUSTÍN	<i>El precipicio</i>	202	11/11/1910
	AGUSTÍN	AGUSTÍN	<i>Un milagro en Lourdes</i>	235	30/06/1911
MARTÍNEZ SIERRA, G.	ESCOBAR		<i>Égloga</i>	110	05/02/ 1909
	LOZANO A.	TOVAR	<i>Aventura</i>	3	18/01/1907
	LOZANO A.		<i>Torre de marfil</i>	73	22/05/ 1908
MATA Pedro	FRANCÉS J.	SANTANA BONILLA	<i>Ni amor ni arte</i>	16	19/04/1907
	LOZANO		<i>Cuesta abajo</i>	90	18/09/ 1908
	ESCOBAR	AGUSTÍN	<i>La celada de Alonso Quijano</i>	120	16/04/ 1909
MATHEU José Mª	SANTANA BONILLA	TOVAR	<i>Entre el oro y la sangre</i>	122	30/05/ 1909
	PEDRERO	TOVAR	<i>Un bonito negocio</i>	65	27/03/ 1908
	BARTOLOZZI	GUTIERREZLARRAYA	<i>Después de la caída</i>	216	17/02/1911

Caracterización y análisis de las revistas más destacadas

AUTOR	ILUSTRADOR	ILUS PORTADA	TÍTULO	Nº col	FECHA
MENÉNDEZ Y PELAYO E.	AGUSTÍN		<i>El mote</i>	135	30/07/ 1909
MIRANDA, Carlos	MONTAGUD	MONTAGUD	<i>Mi niña</i>	164	18/02/1910
MIRÓ Gabriel	LOZANO A	PARRILLA A	<i>Nómada</i>	62	06/03/ 1908
MUÑOZ, Isaac	RIKEO		<i>Los ojos de Astarté</i>	212	21/01/1911
NERVO Amado	FERNÁNDEZ MOTA	MINTAGUD	<i>Un sueño</i>	17	26/04/1907
NOEL Eugenio	JULIO-ANTONIO	AGUSTÍN	<i>Alma Santa</i>	131	02/06/ 1909
	MONTERO		<i>Don Oliverio XXIV de BOMBÓN</i>	232	09/06/1911
	AGUSTÍN		<i>El rey se divierte</i>	211	14/01/1911
			<i>El cuento de nunca acabar</i>	262	05/01/1912
			<i>El crimen de un partido político</i>	222	31/03/1911
OCTAVIO PICÓN J.	ANDRADE	MONTAGUD	<i>Desencanto</i>	1	04/01/1907
	PEDERO		<i>Rivales</i>	72	15/05/ 1908
	VAIS	VAIS	<i>El guarda del monte</i>	209-A	30/12/1910
ORTIZ DE PINEDO J.	ESCOBAR	ESCOBAR	<i>La dicha humilde</i>	96	30/10/ 1908
	MONTERO	MONTERO	<i>De la comedia del amor</i>	259	15/12/1911
PALOMERO Antonio	DURÁ A.	TOVAR	<i>Don Claudio</i>	38	20/08/1907
PARDO BAZÁN	PEDRERO	R.R. CALVET	<i>Allende la verdad</i>	95	23/10/ 1908
	POSADA	TOVAR	<i>Cada uno...</i>	7	15/02/1907
PARELLADA P.	MELITÓN	TOVAR	<i>Pompas de jabón</i>	27	05/06/1907
	GONZÁLEZ				
PÉREZ DE AYALA, R.	FRANCÉS J.	TOVAR	<i>Artemisa</i>	28	12/06/1907
				250	13/10/1911
PÉREZ GALDÓS B.	PEDERO		<i>Gerona</i>	71	08/05/ 1908
	PEDRERO		<i>Gerona</i>	70	01/05/ 1908
PÉREZ ZUÑIGA Juan.	TOVAR	TOVAR	<i>La soledad del campo</i>	12	22/03/1907
	ZUÑIGUITA		<i>El cocodrilo azul</i>	104	25/12/ 1908
PERIQUET Fernando	VAZQUEZ CARLOS	VAZQUE CARLOS	<i>Exhausto</i>	115	12/03/ 1909
POMPEYO GENER	ESTEVAN	CASAS	<i>Últimos momentos de Miguel Servet</i>	39	27/08/1907
PONS Y PAGÉS	AINAUD		<i>El hombre bueno</i>	139	27/08/ 1909
PRADA, Gloria de la (MIMÍ)			<i>Por una coleta</i>	258	08/12/1911
QUEIROZ, Eça de	RIKERS	RIKERS	<i>El difunto</i>	193	09/09/1910
R. COLOMA, Jesús	MANCHÓN		<i>Por una novela, un alma</i>	237	14/07/1911
RAFAEL URBANO	SANTANA BONILLA	TOVAR	<i>La Santa Fe</i>	108	22/01/ 1909
RAMÍREZ ÁNGEL, E.	MANCHÓN, R.	R.R.CALVET	<i>Historia sin desenlace</i>	215	10/02/1911
	AUCA		<i>La primavera y la política</i>	236	07/07/1911
	MANCHÓN		<i>Juventud, Ilusión y compañía</i>	200	28/10/1910
	GARCIA _GUIJO	SANTANA BONILLA	<i>De corazón en corazón</i>	22	31/05/1907
RAMOS CARRIÓN M.	TOVAR	TOVAR	<i>La reina de los Madgyares</i>	157	31/12/ 1909
RÉPIDE Pedro	MIRA A.		<i>El solar de la bolera</i>	59	14/02/ 1908
	MENÉNDEZ	MENÉNDEZ	<i>Noche perdida</i>	88	04/09/ 1908
	ROBLEDANO	SANTANA BONILLA	<i>Del rastro a Maravillas</i>	13	29/03/1907
	ROBLEDANO	ROBLEDANO	<i>La buena fama</i>	249	06/10/1911
	HUIDOBRO	HUIDOBRO	<i>Las cartas de la azafata</i>	230	26/05/1911
	HUIDOBRO		<i>Un cuento de viejas</i>	159	14/01/1910
	HUIDOBRO	HUIDOBRO	<i>Un conspirador de ayer</i>	208	23/12/1910
REYES Arturo	FRANCÉS JUAN		<i>El niño de los caireles</i>	75	05/06/ 1908
	LOZANO A.	TOVAR	<i>La moruchita</i>	31	02/07/1907
	XLIX	XLIX	<i>De mi Almiar</i>	161	28/01/1910
	MANCHÓN	MANCHÓN	<i>El del Rocío</i>	254	10/11/1911
	VÁZQUEZ CALLEJA	VÁZQUEZ CALLEJA	<i>Sangre gitana</i>	214	03/02/1911
RODRÍGUEZ MARÍN, F.	PEDRAZA	PEDRAZA	<i>Azar</i>	182	24/06/1910
ROLDÁN, Antonio	VÍCTOR MIGUEL	ROBLEDANO	<i>Como caen las niñas cursis</i>	243	25/08/1911
RUEDA Salvador	DE LA ROCHA E.		<i>El poema de los ojos</i>	82	24/07/ 1908
	PEDRERO	SANTANA BONILLA	<i>La Guitarra</i>	5	01/02/1907
			<i>Almanaque.El poema a la mujer</i>	158	07/01/1910
SALAVERRÍA, J. M <sup>a</sup>	PEDRERO	TOVAR	<i>El Literato</i>	49	06/12/1907
	R.R. CALVET	R.R. CALVER	<i>Mundo subterráneo</i>	99	20/11/ 1908
	G. OLIVE		<i>Nicéfaló, el tirano</i>	194	16/09/1910
SALILLAS Rafael	PEDRERO	TOVAR	<i>Quiero ser santo</i>	52	27/12/1907

Caracterización y análisis de las revistas más destacadas

AUTOR	ILUSTRADOR	ILUS PORTADA	TÍTULO	Nº col	FECHA
SALVENY, Juan Tomás	VÁZQUEZ CALLEJA	VÁZQUEZ CALLEJA	<i>Quinientas pesetas</i>	196	30/09/1910
SAN JOSÉ, Diego	IZ. DURÁN	ROBLEDANO	<i>Esposas del Señor</i>	255	17/11/1911
SANTACRUZ Pascual	ESTEVAN	TOVAR	<i>Nobleza obliga</i>	64	20/03/ 1908
SANTOS-CHOCANO J.	ESTEVAN		<i>La cruz y el sol</i>	83	31/07/ 1908
SASSONE Felipe	MENÉNDEZ	TOVAR	<i>Viendo la vida</i>	69	24/04/ 1908
	MONTERO		<i>En carne viva</i>	167	11/03/1910
SAWA Alejandro	LOZANO A.	TOVAR	<i>Historia de una reina</i>	18	03/05/1907
SAWA Miguel	MEDINA VERA	TOVAR	<i>La Muñeca</i>	44	01/10/1907
SELLES Eugenio	AGUSTÍN	AGUSTÍN	<i>Ensueños de las muñecas</i>	118	02/04/ 1909
SERRANO DE LA PEDROSA	PEDRERO	R.R.CALVET	<i>"El Emperador"</i>	91	25/09/ 1908
	SANTANA BONILLA		<i>La broma</i>	126	28/05/ 1909
	LOZANO A	ATIZA	<i>¡Por malas!</i>	26	28/05/1907
	ROBLEDANO	ROBLEDANO	<i>Rabos de lagartijas</i>	242	18/08/1911
SHERIF Leonardo	FRANCÉS JUAN	TOVAR	<i>Los cuernos de la luna</i>	66	03/04/ 1908
STEVENSON, Robert, L.	R.R. CALVET	R.R. CALVET	<i>El diablo embotellado</i>	190	19/08/1910
TAPIA Luís	SANCHA		<i>Así en la tierra</i>	132	09/06/ 1909
TELLEZ Y LÓPEZ Juan	LA ROCHA	TOVAR	<i>Mater Admirabilis</i>	107	08/01/ 1909
TENREIRO Ramón	LLORENS F,	TOVAR	<i>Embrujamiento</i>	78	26/ 06/1908
	AGUSTÍN	AGUSTÍN	<i>La agonía de Madrid</i>	176	13/05/1910
TOLSTOY, León	AGUSTÍN	AGUSTÍN	<i>Valor</i>	183	01/07/1910
	MONTAGUD	MONTAGUD	<i>A todo honor</i>	146	15/10/ 1909
	ESTEVAN	ESTEVAN	<i>Las posadas del amor</i>	98	13/11/ 1908
	MOTA	TOVAR	<i>Lo irreparable</i>	111	12/02/ 1909
	LOZANO A.		<i>El gran simpático</i>	77	19/06/ 1908
	FRANCÉS J.	SANTANA BONILLA	<i>Reveladoras</i>	9	01/03/1907
	HUIDOBRO	HUIDOBRO	<i>Además del frac.</i>	184	08/07/1910
TWAIN, Mark	TOVAR	TOVAR	<i>El capitán Tormenta</i>	180	10/06/1910
UGARTE, Manuel	FRANCÉS J.		<i>La sombra de la madre</i>	89	11/09/ 1908
	PEDRERO	TOVAR	<i>La leyenda del Gaucho</i>	29	19/06/1907
UNAMUNO, Miguel de	AGUSTÍN		<i>Una historia de amor</i>	260	22/12/1911
URBANO Ramón	ESTEVAN	TOVAR	<i>El barbero de Ussia</i>	63	13/03/ 1908
URRECHA Federico	PALAO	PEDRERO	<i>El suicidio de Régulez</i>	138	20/08/ 1909
VALCARCEL, Javier	BARTOLOZZI		<i>Acaso</i>	233	16/06/1911
VALLE INCLÁN	POSADA		<i>Una tertulia de antaño</i>	121	23/04/ 1909
VALLEJO Mariano	ESTEVAN	TOVAR	<i>Deuda pagada</i>	30	26/06/1907
VARELA Benigno	PALAO		<i>La terrorista</i>	141	10/09/ 1909
	VÁZQUEZ CALLEJA	VÁZQUEZ CALLEJA	<i>Relámpagos de mi vida</i>	165	25/02/1910
	VÁZQUEZ CALLEJA	VÁZQUEZ CALLEJA	<i>La humilde curiosa</i>	197	07/10/1910
VICENTE PASTOR			<i>Los amores de Vicente Pastor</i>	219	10/03/1911
VILLAESPESA F.	AGUSTÍN	AGUSTÍN	<i>El último Abderramán</i>	143	24/09/ 1909
	ESTEVAN	TOVAR	<i>El milagro de las rosas</i>	19	10/05/1907
	AGUSTÍN	AGUSTÍN	<i>La venganza de Aischa</i>	210	07/01/1911
VILLEGAS Francisco	SALAVERRÍA E.		<i>La fábrica</i>	67	10/04/ 1908
VIVERO, Gustavo	GARCÍA GUIJO	TOVAR	<i>Amelia</i>	178	27/05/1910
WILLY, Colette	AGUSTÍN	AGUSTÍN	<i>Mi alma era cautiva</i>	185	15/07/1910
ZAMACOIS E.	MEDINA VERA	SANTANA BONILLA	<i>La cita</i>	4	25/01/1907
	VILLALOBOS	VILLALOBOS	<i>El paralítico</i>	97	06/11/ 1908
	FRANCÉS J.		<i>El collar</i>	60	21/02/ 1908
ZOZAYA Antonio	FRANCES J.		<i>Cómo delinquen los viejos</i>	55	17/01/ 1908
	ESTEVAN	ESTEVAN	<i>La princesita de pan y miel</i>	87	28/08/ 1908
	ROBLEDANO	TOVAR	<i>La maldita culpa</i>	6	08/02/1907
			<i>Jenaro Baudelaire</i>	261-c	29/12/1911

### 6.3. LOS CONTEMPORÁNEOS (1909-1926): PROPÓSITO Y DESARROLLO EDITOR.

Hablar de *Los Contemporáneos* es hacer referencia a la revista literaria de mayor duración en el mercado, pues se inicia el 1 de enero de 1909<sup>627</sup>, prolongándose su vida, hasta el número 897, publicado el 1 de abril de 1926<sup>628</sup>. En tan larga trayectoria, sufrió los normales altibajos de ventas que fueron causa de variaciones en el formato, las colaboraciones e incluso el título.

Había sido fundada por Eduardo Zamacois, quien, al ser desplazado de la dirección de *El Cuento Semanal*, tras el suicidio de Galiardo, emprendió de forma inmediata esta segunda colección, *Los Contemporáneos*, que competiría con la publicación que él mismo había creado.

Es de suponer, por la rapidez con que la nueva revista literaria salió al mercado, que su edición estaba perfectamente calculada y prevista, pues el autor tenía claro desde hacía meses que podía perder el pleito con Rita Segret<sup>629</sup>.

En el número dos de la revista, en un editorial dedicado “A mis lectores”, Zamacois entra a discutir las acusaciones, fundamentalmente de tipo económico, que se le hicieron en el mencionado pleito. Entre los párrafos de esa carta, destaca uno que podría justificar la inmediata salida al mercado de *Los Contemporáneos*, nada más dejar la dirección de *El Cuento Semanal*:

“El periódico no me lo ha arrebatado el Abintestato, sino que lo he cedido yo, VOLUNTARIAMENTE, porque así convenía a mis intereses, y lo acredita el que para renunciar a mis derechos de director esperé a publicar el

---

<sup>627</sup> Vid., J. Dicenta, *El lobo*, Ilus. int. Pedrero, Ilus. port. R. R. Calvet, *Los C.*, nº 1, 1 enero de 1909.

<sup>628</sup> Vid., Manuel Martínez Arnaldos, *La novela corta española en el primer tercio del siglo XX. Teoría y práctica*, cit., pp. 188-189.

<sup>629</sup> Si Zamacois se despide como director en el número 104 de *El Cuento Semanal* correspondiente al 25 de diciembre de 1908 y el 1 de enero de 1909 esta en la calle la nueva publicación es lógico pensar que su editor lo tenía todo preparado para establecer una pronta competencia con la colección anterior.

último número correspondiente al año anterior, año que por empezar conmigo, conmigo debía concluir <sup>630</sup>.

Zamacois hace historia de la nueva publicación en un capítulo de sus *Memorias*, donde cuenta cómo dio vida a *Los Contemporáneos*, intentando la ruina de *El Cuento Semanal*, lo que en un primer momento no consiguió, pues la primera de las revistas, que él mismo había inventado tenía un público ya creado y se requería un esfuerzo económico enorme para mantener la competencia. Será precisamente la evolución poco floreciente del negocio lo que asustó al socio capitalista del negocio, el impresor José Blass, que quiso desentenderse del riesgo y obligó a que se le ofrecería al periodista Manuel Alhama Montes.

Alhama Montes, fundador de la revista *Alrededor del Mundo*, aceptó ser el dueño de *Los Contemporáneos*, pero poniendo por condición ser su único propietario, con lo cual Zamacois queda como director, inaugurando una amplia lista de nombres que se harían cargo de la colección en su dilatada vida.

Le sucede en el puesto Manuel de Mendivil y, desde mayo de 1913 a marzo de 1915, dirige *Los Contemporáneos* el escritor José de Elola; el novelista Augusto Martínez Olmedilla, la dirige desde febrero de 1918 a febrero de 1923; entre 1915 y 1918 no se indica el nombre del director; Diego de San José, tan sólo seis meses desde abril a octubre de 1923; Mariano Gracia desde la anterior fecha hasta finales de 1925 y finalmente Félix Herce.

---

<sup>630</sup> Cfr., Manuel Linares Rivas, *Querer y no querer*, Ilus. int. Villalobos, Ilus. port. R. R. Calvet, *Los C.*, nº 2, 8 enero de 1909, contraportada. Esta carta tiene como mérito esencial el que ofrece datos económicos que permiten valorar los costos y beneficios en que se movían estas publicaciones. Como deudas cifra: A los Sres. Bías y Cía (impresores) 6.631,90; Papelera Española, 8700; Sr. Durá (fotograbador) 2.800; Sr. Yagüe (encuadernador) 816; Tejero (publicidad) 203,30; Sr. Company (fotógrafo) 150; Sra. Doña Blanca de los Ríos 200; Sr. Octavio Picón 250; Sr. Martínez Sierra 200, D. Juan Francés 175, Pedrero 175; Lozano Sidro 175, E. Salaverría 124; Bielsa (impresor) 62,70; Rodríguez (carretero) 90. Total 20.813,90 ptas. La conclusión para Zamacois es clara “Cuando Antonio Galiardo se suicidó, *El Cuento Semanal*, debía cerca de veinticinco mil pesetas”.

La presentación tipográfica inicial de *Los Contemporáneos* reproduce fielmente los detalles ideados por Zamacois para *El Cuento Semanal*; idénticos son el formato, el papel, la impresión a dos columnas y el cuidado con que se atendía a la ilustración de los textos; se vendió la nueva revista al precio de treinta céntimos, y aparecía, como *El Cuento Semanal*, los viernes.

### **6.3.1. FORMATO Y PRECIOS DE VENTA.**

En la contraportada del primer número, al tiempo que la dirección de sus oficinas, San Mateo 1, y el teléfono, 1951, tenemos constancia de sus condiciones económicas:

Precios de suscripción:

Madrid y provincias: Trimestre 3,50 ptas.

Semestre 6,50 pesetas. Año 12

Extranjero: Semestre 10 ptas. Año 18

Anuncios a precios convencionales

Número suelto: 30 céntimos

Estos precios, al igual que el formato variarían en sucesivas etapas. En el año 1918 la revista se acomodó a dimensiones más reducidas impuestas por el modelo de *La Novela Corta*, utilizando al mismo tiempo un papel de menor calidad e incluyendo escasas ilustraciones, que quedan reducidas a los dibujos de portada. La merma de calidades supuso una disminución en el precio, para resistir la fuerte competencia de otras colecciones más baratas, con lo cual se cobraban a diez céntimos los números ordinarios y a quince los especiales. Sin embargo, conforme pasan los años, el precio se



vuelve a incrementar, así se constata en el nº 666<sup>631</sup>, cuyo precio como número extraordinario es ya de veinte céntimos.

La extensión y el elevado número de novelas de que consta la colección, nos han aconsejado centrar nuestra atención solamente en ciento cincuenta ejemplares del periodo comprendido entre 1909 y 1911, es decir los tres primeros años de publicación. Analizados aspectos como el formato, diseño de portadas, los autores e ilustradores de ese periodo, hemos decidido obviar por repetitivos, los estudios sobre las grandes líneas argumentales y las cuestiones referidas a técnica y semántica de la ilustración, ya que son idénticas a la primera publicación creada por Zamacois.

### 6.3.2. DISEÑO DE CUBIERTA Y CONTRACUBIERTA

La identidad de formato entre *Los Contemporáneos* y *El Cuento Semanal* es casi total en los primeros años de su edición, la única diferencia estaría en la mayor presencia de dibujos en las cubiertas en sustitución de la imagen del autor. Si *El Cuento Semanal* durante todo su primer año llenó las portadas con caricaturas de los autores y después con fotografías, *Los Contemporáneos*, al iniciar su trayectoria, optará por presentar dibujos, que, como en otras colecciones, en unos casos serán simbólicos o relativos al argumento de la novela mientras que en otras se produce la identidad título e imagen.

A modo de ejemplo, podríamos citar *El Lobo*<sup>632</sup>, cuya portada es alusiva al contenido de la obra: un presidiario que arriesga su vida por el cariño que toma a la hija del director de la prisión. La imagen de unos ojos tras los barrotes ante los que revolotea

---

<sup>631</sup> Vid., Ángel Torres del Álamo y Antonio Asenjo, *El ilustre prócer*, Ilus. port. Izquierdo Durán, *Los C.* nº 666, 27 octubre de 1921.

<sup>632</sup> Vid., J. Dicenta, *El Lobo*, cit.

una mariposa es un efecto de tremenda simbología. De un lado el título hace referencia al sobrenombre del protagonista, en tanto que el dibujo es alusivo a la privación de libertad.

Por el contrario, la portada de *Aquelarre*<sup>633</sup> reproduce unas brujas voladoras en torno a una hoguera, que se identifica plenamente con el valor semántico del título. En *La garra del tigre*<sup>634</sup>, las ilustraciones de Pueyo recogen a la dama en el momento en que el fiero animal le arrebató de un zarpazo su sombrilla. *La santita de la Sierra*<sup>635</sup> presenta, sobre un fondo de naturaleza rural, la imagen realista de mujer en actitud recogida y portando los objetos que icónicamente le confieren ese carácter de “santidad”: el rosario, el misal y el velo para ir a la iglesia.

Serían muchos los ejemplos a tratar y muy amplio el abanico de posibilidades interpretativas, pero, con independencia de la simbología, lo que se aprecia en el terreno puramente material, es una diferencia en la calidad de las portadas de los distintos periodos de la publicación.

Como hemos venido afirmando, en estos tres primeros años, las portadas tienen calidad formal y figurativa, además de estar realizadas por conocidos ilustradores, sin embargo, en el periodo final de la colección las cubiertas en dos tintas sobre material deficiente, resultan de una presentación bastante pobre. De ello queda constancia en las portadas de la citada obra *La Santita de la Sierra* y de *Las Cataratas*, novela que corresponde al periodo en que ha variado incluso el nombre de la publicación<sup>636</sup>

---

<sup>633</sup> Vid., Lema Los Caprichos, *Aquelarre*, Ilus. R. Calvet, *Los C.* n° 102, 9 diciembre de 1910.

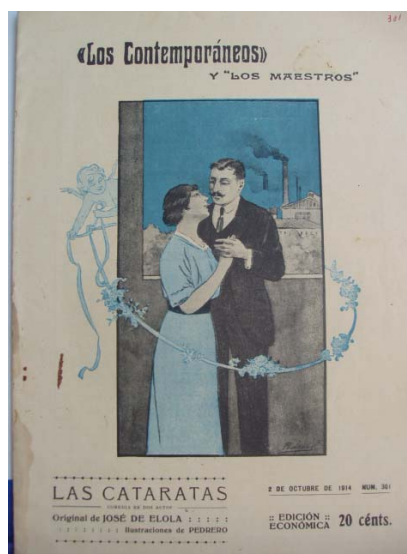
<sup>634</sup> Vid., Manuel Linares Rivas, *La garra del tigre*, Ilus. Pueyo, *Los C.*, n° 135, 29 julio de 1911.

<sup>635</sup> Vid., Pedro Luis de Gálvez, *La santita de la sierra*, Ilus. Pueyo, *Los C.*, n° 105, 30 diciembre de 1910.

<sup>636</sup> Vid., José de Elola, *Las Cataratas*, Ilus. Pedrero, *Los Contemporáneos y Los Maestros*, n° 301, 2 de octubre de 1914



*La Santita de la Sierra*  
Ilus. Pueyo



*Las cataratas*  
Ilus. Pedrero

Esta tendencia a recurrir a los dibujantes para ilustrar las portadas no impide que sean también muchos los números que presenten la fotografía o el retrato del autor. Siguiendo con la tendencia iniciada por *El Cuento Semanal*, se establece una diferenciación entre el ilustrador de las páginas interiores y el de las portadas. Entre los ilustradores de las portadas de estos tres primeros años de la colección, destacan las firmas de Rafael Romero Calvet, que tiene en *Los Contemporáneos* una importancia similar a la que tuvo Tovar en *El Cuento Semanal*, pues se contabilizan al menos setenta portadas debidas a su pluma. Le siguen Pueyo, realizador de trece cubiertas, Fernández Mota con once portadas o Espí con nueve ejemplares.

A continuación, incluimos un listado de los ilustradores que trabajaron en las portadas de estos tres primeros años (1909-1991), y añadimos la cantidad de obras que escribieron y los números que las mismas ocupan en la colección.

ILUSTRADOR PORTADA	Nº DE OBRAS	Nº DE COLECCIÓN
ALVAREZ DUMONT	1	60
BANDA	1	132
CABRERA	1	116
ESPÍ, M.	9	87, 104, 111, 120, 125, 130, 136, 140, 143
ESTEVAN	1	153

### *Caracterización y análisis de las revistas más destacadas*

FERNANDEZ MOTA ESTEVAN	11 1	91, 88, 95,127, 131, 137, 138, 144,148, 151, 155 153
PÉREZ DOLZ, F.	2	21, 29
FELEZ	1	156
FERNANDEZ MOTA	4	85, 101, 114, 121
FRANCÉS , J.	2	55, 97
MARTÍNEZ ABADES	3	75, 92, 103
MEDINA VERA	4	65, 77, 84, 110
MÉNDEZ BRINGA	5	78, 86, 96, 109, 146
PÉREZ RUÍZ, F	1	27
PUEYO, J	13	82, 90, 98,105, 113, 115, 122,128, 135, 141, 142, 150,154,
R.R.CALVET		1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 12, 13, 14, 16, 19, 20, 23, 24, 25, 26, 28, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 53, 54, 56, 58, 61, 63, 64, 66, 69, 70, 71, 73, 74, 76, 79, 80, 91, 94, 99, 102, 118, 119, 124,129, 134, 139, 145, 147, 149, 152, 157
SALMERÓN EXORISTO	2	41, 100
SANCHA	1	18
SANTANA BONILLA	1	89

Las contraportadas se dedican durante toda la vida de la colección a incluir anuncios, noticias literarias e información teatral, tanto en las propias contracubiertas como en las páginas interiores de las mismas. Se suelen incluir, ya desde el primer año, páginas finales interiores dedicadas a anuncios publicitarios que contienen en la mayoría de los casos dibujos muy simples en blanco y negro. Todo ello nos demuestra que conforme van pasando los años el mundo de la publicidad se va haciendo más complejo y con mayor presencia de estos productos dedicados al consumo.

### 6.3.3. LA PRODUCCIÓN DE NOVELA CORTA. AUTORES E ILUSTRADORES

*Los Contemporáneos*, pese a ser una publicación de novela corta, asoma a su páginas, con cierta frecuencia, piezas dramáticas, circunstancia que se produce desde los primeros números de la colección en *Querer o no querer*<sup>637</sup>, con el subtítulo de *Cuento dialogado*, o en *El patio azul*<sup>638</sup>.

Desde 1913, la revista imprime, además, obras dramáticas y narraciones de escritores ya fallecidos, arbitrio que encubre las dificultades económicas y escasez de colaboradores. Por ello, su director, José de Elola, decide modificar el título de la revista que, a partir del nº 230, de 23 de mayo de 1913, pasó a titularse *Los Contemporáneos y los Maestros*. Al cesar Elola en el gobierno de la colección, en 1915, la publicación recobra su primitivo título. Elola justifica el cambio de rumbo y de título:

“La escasez de original inédito y la convicción de que nuestra primera obligación es proporcionar amena lectura a nuestros favorecedores, nos ha hecho publicar desde primeros de año algunas obras dramáticas no inéditas pero de vivo interés y sobresaliente mérito. Los resonante méritos así alcanzados nos han enseñado que ensanchando aún más nuestro criterio y abriendo nuestro semanario a los maestros que al morir dejaron nombres por la fama consagrados y obras brillantes con resplandor de eterna juventud e imperecedero interés respondemos aún mejor a nuestro primer deber de procurar culto recreo a nuestro público”<sup>639</sup>.

Esta tendencia a la publicación de obras de teatro se mantendrá durante la vida de la revista, así por ejemplo se localizan en 1920 y 1921 la obras *La Hermanastra*<sup>640</sup> o *El Ilustre Prócer*<sup>641</sup>, y ello ocurre porque *Los Contemporáneos* prolonga su existencia

---

<sup>637</sup> Vid., M. Linares Rivas, *Querer o no querer*, nº 2, cit.

<sup>638</sup> Vid., Santiago Rusiñol, *El patio azul*, Ilus. Medina Vera, *Los C.* nº 11, 12 marzo de 1909.

<sup>639</sup> Citado por Manuel Martínez Arnaldos en *La novela corta española en el primer tercio del siglo XX. Teoría y práctica*, cit. p. 188.

<sup>640</sup> Vid., Adela Carbone, *La hermanastra*, Ilus. port. Izquierdo Durán, *Los C.*, nº 594, 10 junio de 1920.

<sup>641</sup> Vid., Ángel Torres y A. Asenjo, *El ilustre prócer*, Farsa caricaturesca en tres actos, Ilus. port. Izquierdo Durán, *Los C.*, nº 666, 27 octubre de 1921.

gracias a la contribución de los autores teatrales que siguieron ofreciendo en la revista los textos de sus mejor logradas creaciones<sup>642</sup>.

El tema de los autores que colaboraron en la revista resulta complejo por la ya aludida circunstancia cuantitativa. En una primera etapa, los colaboradores eran casi los mismos que en *El Cuento Semanal*. De hecho, de los diez primeros autores de la revista<sup>643</sup>, ocho habían colaborado, con anterioridad, en la primera revista de Zamacois y de ellos, tres lo habían hecho en sus números iniciales. Solamente se incorporaron dos nombres nuevos, Acebal y Ródenas, y ninguno de los dos volvió a colaborar después en la revista.

Esta circunstancia inicial se mantendrá durante los primeros años de la publicación, aunque luego se irá incrementando la nómina con las firmas de autores en boga o en ciernes e incluso, a partir de 1912, con la desaparición de *El Cuento Semanal*, se producirá una avalancha de colaboradores, que irá decreciendo en años sucesivos<sup>644</sup>.

---

<sup>642</sup> Publicaron en el semanario, entre otros: Carlos Arniches, Luis Reig, Fernández Lepina, Pedro Muñoz Seca, Federico Oliver, Joaquín Dicenta (hijo), Rafael Martí Orberá, Ángel Torres del Álamo y Antonio Asenjo y Narciso Díaz de Escobar; de escritores de teatro no españoles se editaron en versiones de Darío Nicodemi, Alejandro Dumas, Sardou, Molière e Ibsen.

<sup>643</sup> Los diez primeros colaboradores de *Los Contemporáneos* fueron, por este orden, con la referencia a las obras que de ellos se editaron, Joaquín Dicenta, *El Lobo*, Linares Rivas, *Querer y no querer*, Francisco Acebal, *Rosas místicas*, Alberta Insúa, *Amor prohibido*, Gabriel Miró, *La palma rota*, Felipe Trigo, *El clínico*, Emiliano Ramírez-Ángel, *El duende*, José Francés, *El alma cansada*, Eduardo Marquina, *La pasión de mister Castle*, y Miguel A. Ródenas, *Humo de hogar*.

<sup>644</sup> En *Los Contemporáneos* escriben desde sus comienzos Alberto Insúa, Ramírez Ángel, José Francés y Eduardo Marquina, dos importantes partidarios de la literatura erótica, Dicenta y Felipe Trigo, y, además de Emiliano Ramírez-Ángel, José Francés, Marquina, Manuel Linares Rivas, hay que destacar la presencia de Gabriel Miró. Firman las narraciones editadas en 1909, ante todo, tres miembros de la última generación ochocentista, la condesa de Pardo Bazán, Antonio Zozaya y Salvador Rueda, además de José Francos Rodríguez, Serrano de la Pedrosa y el periodista Francisco Fernández Villegas, Arturo Reyes, Silverio Lanza, Santiago Rusiñol y Luis Bonafoux. En el transcurso de 1909, escriben novelistas pertenecientes a la promoción de la Regencia, en particular los más jóvenes: Antonio de Hoyos y Vinent, representante muy caracterizado de la fracción de novelistas eróticos, Gregorio Martínez-Sierra o Alejandro Larrubiera. Pedro de Répide, Martínez Olmedilla y Andrés González-Blanco son escritores que, como los dos últimamente nombrados, repartieron desde 1909 los frutos de su quehacer como novelistas entre *El Cuento Semanal* y *Los Contemporáneos*. Esta enumeración de colaboradores de la revista en su primer año se cierra con un nombre importante, el de Ramón Pérez de Ayala. A lo largo de los siguientes años se irían incorporando nuevos de colaboradores: En 1910, Carmen de Burgos, Emilio Gutiérrez Gamero, Benigno Varela, Antón de Olmet o E. Carrère. En 1911, Benavente, Juan Aguilar

*Los Contemporáneos* se mantuvieron casi toda su existencia como no podía menos de suceder, con la aportación literaria de los escritores que con anterioridad venían publicando en *El Cuento Semanal*; esta carencia de firmas nuevas explica la dura competencia sostenida por ambas revistas. A partir de 1919, no sólo apenas se incorporan nuevos nombres a *Los Contemporáneos*, sino que su nómina de colaboradores evidencia una paulatina reducción; novelistas que hasta entonces editaron regularmente en esta revista van a hacerlo en lo sucesivo en otras colecciones de novela breve, en *La Novela Corta*, ya veterana, y en dos nuevas publicaciones: *La Novela Semanal* y *La Novela de Hoy*, cuya edición da comienzo, respectivamente, en 1921 y 1922. Durante los primeros años de su vida, ilustraron los relatos de *Los Contemporáneos* afamados dibujantes, bastantes de ellos los mismos que venían ofreciendo su colaboración artística en *El Cuento Semanal*. A similares características, preferencias temáticas y una tendencia ideológica común pareja, se correspondería en lógica unas tendencias de imágenes bastante parecidas. Además el hecho de recurrir a dibujantes que colaboraban en la anterior colección también proporcionaba un valor añadido a las posibilidades de aceptación por parte del público.

A continuación incluimos una relación de los dibujantes que ilustraron el interior de las novelas durante el periodo comprendido entre 1909-1911.

---

Catena, Prudencio Iglesias Hermida, José García Mercadal. Entre 1912 y 1913, se incorporan como firmas destacadas Enrique Gómez, Diego de San José, Fernando Mora, Joaquín Belda, Luis Bello o Pérez Galdós. En 1914 y 1915, se produce una reducción en el número de firmas nuevas, destaca la de Ortiz de Pinedo, J. A. Cavestany, Hernández Catá y R. López de Haro. En 1916, W. Fernández Flórez, Eugenio Noel, Luis Huidobro, En 1917, Agustín Rodríguez Bonnat, Adela Carbonne, y Vicente Almela. En 1918 se produce el ya citado incremento de comediógrafos. A partir de 1919, apenas se producen incorporaciones dignas de reseñar. Cabría mencionar a *El Caballero Audaz* y a Enrique Contreras Camargo.

Caracterización y análisis de las revistas más destacadas

ILUSTRADOR	TÍTULO	Nº Col.	
ALVÁREZ DUMONT C.	<i>La Miraflores</i>	50	
	<i>Miseria errante</i>	60	
	<i>El salvaje</i>	4º	
APE	<i>Ciudad muerta</i>	13	
BANDA	<i>Un sol bárbaro muere</i>	132	
CABRERA	<i>Carne y alma</i>	74	
	<i>El rescate</i>	116	
CILLA	<i>De mi vida y milagros</i>	26	
	<i>Idos y muertos</i>	37	
	<i>Los gusanos</i>	32	
COULLANT-VALERA	<i>La selva muda</i>	19	
DURÁ Y FERNÁNDEZ	<i>Castillos en España</i>	56	
ESPÍ, M.	<i>La segunda alternativa</i>	120	
	<i>La cobardía de los dioses</i>	111	
	<i>Hacia el amor</i>	104	
	<i>Angelitos al cielo</i>	107	
	<i>Charito Vergeles</i>	140	
	<i>Como las horas</i>	130	
	<i>El placer del peligro</i>	125	
	<i>La muñequita rubia</i>	136	
	<i>Historia de un hombre formal</i>	87	
	<i>La voluntad de un torero</i>	143	
	ESTEVEAN	<i>La pasión de Mister Castle</i>	09
		<i>Rick</i>	25
		<i>La Carrera de Alhamar</i>	153
ESTRADA Eduardo	<i>La ruta de Judhit</i>	80	
EXORISTO SALMERÓN	<i>Sara la loca</i>	41	
FÉLEZ	<i>La rubia del paseo</i>	156	
FERNÁNDEZ MOTA	<i>Sic fata voluerunt</i>	144	
	<i>El pequeño Nerón</i>	138	
	<i>Lejos de la dicha</i>	151	
	<i>Más que amor</i>	88	
	<i>Las jornadas de un abúlico</i>	155	
	<i>La araña</i>	137	
	<i>El viajero del siete</i>	131	
	<i>La venganza de Elvirita</i>	95	
	<i>El bravo madrileño</i>	148	
	<i>La sangre del mártir</i>	127	
	<i>La hora del abandono</i>	121	
	<i>Avispilla</i>	70	
	<i>Mi media naranja</i>	61	
	<i>La Viudita soltera</i>	114	
	<i>Llanura</i>	22	
	<i>El veneno del arte</i>	57	
	<i>A Prueba</i>	101	
<i>Mandrágora</i>	38		
<i>La rebolledo</i>	33		
<i>La visita al paraíso</i>	49		



Caracterización y análisis de las revistas más destacadas

ILUSTRADOR	TÍTULO	Nº Col.
FRANCÉS, Juan	<i>La caída</i>	53
	<i>La sombra</i>	85
	<i>Del acueducto al alcázar</i>	81
	<i>Atado al dolor</i>	62
	<i>La crueldad del amor</i>	67
	<i>El llanto de los hombres</i>	97
	<i>Tovalo</i>	108
	<i>La manigua sentimental</i>	76
	<i>La aventura</i>	83
	<i>Rosas místicas</i>	03
	<i>Rosario</i>	21
	<i>La aparcera</i>	14
	<i>La sima del misterio</i>	55
	<i>Rosas místicas</i>	04
	<i>El secreto de la vida</i>	20
	<i>Mal de ojo</i>	58
	<i>José “el cabezota”</i>	44
	<i>Cosas de mi vida</i>	45
	<i>Al borde de la vida</i>	63
	<i>El Duende</i>	07
G.GEREDA	<i>Así paga el diablo</i>	36
	<i>Geórgica</i>	29
IZQUIERDO Y DURÁN	<i>El doctor Rodríguez</i>	71
	<i>Los desterrados</i>	118
MANCHÓN	<i>Las cortes de la muerte</i>	123
	<i>El corazón de un torero</i>	69
MARTÍNEZ ABADES	<i>La pasión de Carolina</i>	75
	<i>La vena de hierro</i>	103
	<i>A medias mieles</i>	92
MEDINA VERA	<i>La Princesa</i>	110
	<i>LA Postrera salida de D. Quijote</i>	77
	<i>El Camino de Santiago</i>	30
	<i>Enrique y el alma de Enrique</i>	34
	<i>Sonreía</i>	27
	<i>El patio azul</i>	11
	<i>Mi prima me odia</i>	23
	<i>! ¡Traidores!</i>	84
	<i>El hijo</i>	65
	MÉNDEZ BRINGA	<i>Las hembras de las vistillas</i>
<i>El paje de la condesa</i>		78
<i>El mal camino</i>		126
<i>El telón cae</i>		109
<i>La última etapa</i>		146
<i>!Dum Spiro, Spero!</i>		96
MENENDEZ	<i>La noche grande</i>	43
	<i>Los diablos azules</i>	54
	<i>El alma cansada</i>	08
	<i>Compos Su</i>	93

Caracterización y análisis de las revistas más destacadas

ILUSTRADOR	TÍTULO	Nº Col.	
PEDRERO	<i>El sino</i>	28	
	<i>El Lobo</i>	01	
	<i>El redentor</i>	46	
	<i>El primer actor</i>	42	
	<i>No nos dejes caer en la tentación</i>	16	
	<i>El hijo santo</i>	24	
	<i>La palma rota</i>	05	
	<i>Finafrol</i>	15	
	<i>El cínico</i>	06	
PINAZO MARTINEZ	<i>Huno de hogar</i>	10	
PUEYO	<i>Empezando a vivir</i>	98	
	<i>Amor burlón</i>	150	
	<i>La claveles</i>	90	
	<i>A sangre fría</i>	113	
	<i>Los ojos de la esfinge</i>	122	
	<i>La chica del tapicer</i>	72	
	<i>Como nace el hastío</i>	141	
	<i>El pueblo</i>	47	
	<i>La garra del tigre</i>	135	
	<i>Redimida</i>	64	
	<i>La atracción del abismo</i>	154	
	<i>El camino derecho</i>	82	
	<i>La Gota de sangre</i>	128	
	<i>Las dos bombas</i>	59	
	<i>Libertada</i>	115	
	<i>Del claustro a la ribera</i>	142	
	<i>La santita de la sierra</i>	105	
	R.R. CALVET	<i>Aquelarre</i>	102
		<i>Eros</i>	94
		<i>Vaho de madre</i>	157
		<i>Para que el gato sea limpio</i>	147
		<i>Mi cura de agua</i>	119
		<i>Amores de Antón</i>	48
<i>El enemigo malo</i>		91	
<i>Primavera en la nieve</i>		99	
<i>Masaniello</i>		145	
<i>Soñar en vida y despertar en muerte</i>		134	
<i>De la sierra brava</i>		124	
<i>El beso de la hebrea</i>		129	
<i>La fantasma</i>		139	
<i>El espectro</i>		149	
<i>Santiago el verde</i>		112	
<i>El templo de los deleites clandestinos</i>		73	
<i>Los ojos fríos</i>		39	
<i>El pequeño Edison</i>		17	
<i>En coche de plata</i>		35	
ROCAMORA JOSÉ	<i>Amor y dolor</i>	66	
SALMERÓN EXORISTO	<i>El pícaro don Lolo</i>	100	

ILUSTRADOR	TÍTULO	Nº Col.
SANCHA	<i>Veraneo sentimental</i>	18
	<i>Paquito Candil</i>	31
SANTANA BONILLA	<i>Morapio</i>	89
TITO	<i>La Viudita gallega</i>	51
VILLALOBOS	<i>Bestezuela de amor</i>	79
	<i>La totería</i>	52
	<i>Bohemia triste</i>	12
	<i>Querer y no querer</i>	02

Podemos comprobar que los dibujantes que mayor número de obras ilustraron en este periodo fueron Fernández Mota, autor de los dibujos de veintitrés novelas cortas, Rafael Romero Calvet, quien además de muchas portadas ilustró el interior de veinte ejemplares y Juan Francés, que puso imágenes a veinte obras.

En una línea media de colaboraciones, estaría la obra de Medina Vera con ocho números o Méndez Bringa con seis. Sin embargo, hemos de constatar que no se puede establecer una correspondencia tajante entre el número de obras que ilustraban algunos nombres en estas grandes colecciones, con su proyección real dentro del mundo gráfico del momento, así lo demuestran nombres como Exoristo Salmerón, quien, aunque sólo ilustra en este periodo de *Los Contemporáneos* cuatro obras, tres con su nombre y una con su seudónimo, Tito<sup>645</sup>, sin embargo, realiza una labor interesante en las revistas y publicaciones de aquellos años.

Exoristo Salmerón García, que también firma como *Tito*, cuya vida transcurre entre 1877-1925, era hijo del expresidente de la I República Española Nicolás Salmerón. Lo exótico de su nombre tiene que ver con su nacimiento fuera de España, concretamente en París. Incisivo y militante, fundó con Corpus Barga *Menipo, el clínico*. Colaboró en revistas de todo signo, desde político a satírico o de información: *Renovación, Acción Socialista, La Antorcha, ¡Ja, DA!, Flirt e Informaciones*. La sátira

<sup>645</sup> Vid., F. Serrano de la Pedrosa, *La viudita gallega*, Ils. Tito, *Los C.* n° 51, 17 diciembre de 1909.

de sus dibujos, de intencionalidad subversiva, le convirtió en uno de los caricaturistas más importantes del primer tercio del siglo XX.

Sobre Tito escribió José Francés:

“Tito ha sabido aliar y unir con igual maestría dos aspectos totalmente distintos: el cómico y el trágico. Las obras creadas sin otro propósito que excitar el regocijo bonachón y las obras revolucionarias, agresivamente rebeldes. En ninguno de estos casos es fácil superarlo. Ante sus dibujos humorísticos la risa brota espontánea, jocunda; ante sus páginas trágicas, sangrientas, retrocedemos avergonzados de ser hombres”<sup>646</sup>.

Con independencia de sus posicionamientos ideológicos, Exoristo contribuye a la ilustración de *Sara la loca*, la irónica historia de una mujer de vida fácil, que llega a casarse con un maharajá de la india. Las ilustraciones de esta novela corta son muy gráficas y reproducen fielmente la ficción narrativa. En las dos primeras páginas se nos muestra una niña descalza y pobremente vestida cuidando cerdos, o en la recogida de la pesca, sin embargo, la última de las imágenes de la novela dibuja una pareja vistiendo los atributos de su rango en lo que se intuye un palacio. Entre una y otra imagen, hay toda una vida de ascenso social que además se refuerza con el texto:

*¿Casarse conmigo?, tal y como suena. Medio muerta de risa le levanté del suelo*  
- *No te ofendas Rajá de mis pecados; me río porque no lo puedo evitar; la hija de la “Parrocha”, soberana en...en ¿Cómo se llama tu país?*  
- *Ah bueno en Tlixkara; la hija de la “Parrocha”, digo, soberana allá lejos, es un caso tan chusco que hasta las estatuas de bronce van a soltar el trapo*<sup>647</sup>.

Ese carácter provocador de Exoristo se manifiesta en el hecho de que, en esta obra, acorde a la vida licenciosa de la protagonista, se nos ofrece unos de los pocos desnudos femeninos que se pueden encontrar en *Los Contemporáneos*.

<sup>646</sup> Cfr., José Francés, *La caricatura en España*, cit., p.54

<sup>647</sup> Vid., M. de Mendivil, *Sara la loca*, Ilus. Exoristo Salmerón, *Los C.*, nº 41, 8 octubre de 1909.



Sara la loca  
Ilus. Exoristo Salmerón

Sancha es otro dibujante cuya exigua participación en *Los Contemporáneos* no es acorde a la realidad de su firma como ilustrador de acreditado prestigio. Francisco Sancha y Lengo nació en Málaga en 1874 y falleció en Oviedo en 1937. Viajero infatigable vivió bastante tiempo en París y Londres, ciudades que influyeron en su formación artística. Discípulo de Moreno Carbonero, fue magnífico intérprete de los temas madrileños. Tuvo una intensa actividad como dibujante, fundó *¡Alegría!* y colaboró en *La Vida Literaria*, *El Cardo*, *Madrid Cómico*, *El Sol*, *La Voz*, *La Esfera* y desde 1908 a 1935 con *Blanco y Negro*. También trabajó para las publicaciones extranjeras, *Le Cri de Paris*, *Frou-Frou*, *Le Rire* y *L'Assiette au Beurre*. Sus dibujos para *Veraneo sentimental*<sup>648</sup> están en su línea habitual que conjuga la inclinación por el aspecto social de las gentes que retrata en el bar del pueblo y el reflejo de la ternura que se capta en la imagen del pobre señor Castillo muerto de cansancio en la playa. Su

<sup>648</sup> Vid., Rafael Leyda, *Veraneo sentimental*, Ilus. Sancha, *Los C.*, nº 18, 30 abril de 1909.

humor, propio de caricaturista, se muestra en las ilustraciones de *Paquito Candil*<sup>649</sup>, donde plasma la insólita situación que se vive en un pueblo cuando Paquito decide fundar un periódico. En todos sus dibujos utiliza una técnica de pinceladas gruesas y paleta oscura, que establece fuertes contrastes de luz. En sus dibujos hay deformación y exageración intencionadas, tipos embrutecidos, marginales, suburbiales, caricatura social en suma. Su particular estilo a la hora de dibujar, mereció unos párrafos de J. Francés:

“Sancha fue el pintor de las muchachas y de los niños. Ambos eran inconfundibles. Ellas altas, delgadas, frágiles, con los ojos grandes y sombríos, las narices un poco grandes y los labios muy carnosos, tienen el ritmo perverso y seductor del alma contemporánea. Son de un aspecto lánguido y frívolo que asusta en vez de conmovir.

Nadie tampoco ha sabido sorprender como Sancha las actitudes, los gestos, las miradas de los chicos. Ni precozmente maliciosos como los de Poulbot, ni picarescos como los de Mirande. Estén o no en brazos de la nodriza o de la niñera, tienen siempre cierto empaque aristocrático, sin perder su sencillez”<sup>650</sup>.



*Veraneo sentimental*  
Ilus. Sancha



*Paquito Candil*  
Ilus. Sancha

Ramón Cilla y Pérez, nació en Cáceres en 1859 y murió en Salamanca en 1937.

Parte de su adolescencia la pasó en Madrid estudió en el instituto de San Isidro y fue

<sup>649</sup> Vid., Pedro de Répide, *Paquito Candil*, Ilus. int. Sancha, Ilus. port. R. R. Calvet, *Los C.*, nº 31, 30 julio de 1909.

<sup>650</sup> José Francés, *La Caricatura en España*, cit., p 44

alumno de la Academia de Arte de San Fernando. Durante 15 años fue el “monista” oficial de *La Viña*, *Madrid Cómico*, *La Avispa*, *La Caricatura*, *Tela Cortada* y *Madrid Político*. Se podría decir que es uno de los caricaturistas más conocidos, cuya obra se ha desarrollado por toda España. En Valencia realizó su trabajo en el Almanaque *Las Provincias* y en otras publicaciones, como *Almanaque de El Escándalo para 1893*, *El nabo* (1894), *Valencia: revista semanal ilustrada* (1895), *El paper d’estrassa* (1895). Colaboró además en *El cesante* (Madrid 1880), *La Broma* (Madrid 1893), *La Jeringa* (Madrid, 1897) y *La Carcajada* (Barcelona 1891). El éxito obtenido a los 14 años, cuando se le aceptó un dibujo en el *Madrid Cómico* que entonces dirigía el valenciano Miguel Casañ, le dio ocasión para iniciar una estrecha amistad con Sinesio Delgado, amistad que se hizo más estrecha al adquirir éste la propiedad y dirección del semanario en 1882.

Fue ante todo y sobretodo un humorista y dibujante a pluma, de trazo firme, limpio y elegante, manifestándose el formidable humor y sátira de su ingenio en los temas elegidos para desarrollarlos en las historietas, unos graciosamente cómicos, otros mordaces con la sociedad y la política. El temperamento de su estilo es seguro rápido, perfecto y de proporciones mólicas y expresivas.

La importancia de Ramón Cilla como caricaturista se debe a haber sido él quien introduce en España el modelo “Quisquilla”, consistente en la representación de un personaje macrocéfalo y un diminuto cuerpecillo rodeado de atributos característicos del personaje en cuestión. Este modelo lo copia del que está haciendo en Francia Gill, durante el Segundo Imperio<sup>651</sup>.

---

<sup>651</sup> Vid., E. Peláez Malagón y Jordi Giner, “Caricaturistas valencianos del siglo XIX”, [en línea] *Los Caricaturistas, ilustradores y grabadores de las revistas literarias del siglo XX*. Dirección URL:<[http//](#)

Sinesio Delgado afirmaba de él:

“Señores, Cilla como artista es hombre de conciencia; como hombre es honrado y bueno hasta dejárselo de sobra”<sup>652</sup>.

Para Sánchez Palacios:

“Su pluma laboriosa ha trabajado tantos miles de caricaturas que en ellas está condensada toda su vida. Por su lápiz certero ha pasado el ambiente y la crítica de costumbres de toda una generación, la sátira política de figuras que ocupan un trozo de nuestra Historia y la gracia chispeante y fina de su temperamento pródigamente entregado al arte”<sup>653</sup>.

El genio caricaturista de Ramón Cilla no se manifiesta plenamente en las ilustraciones que realizó para este periodo de *Los Contemporáneos*, porque el contenido de las novelas a las que puso imágenes no resultaba apropiado para dejar correr su espíritu satírico. Encontramos algunas escenas de tono e irónico en *Idos y muertos*<sup>654</sup>, mientras que para *Los Gusanos*<sup>655</sup>, obra en con un argumento deprimente, macabro, en torno a la corrupción que lleva al Manolo y a Petra a ser ricos, creó figuras de rasgos acentuados, casi grotescos. Gente que llega a ser rica, pero que, al fin, como todos los mortales, acaban devorados por los gusanos. Esos mismos trazos fuertes presentan los personajes de la bohemia en la que se desenvuelve la vida del autor en *De mi vida y milagros*<sup>656</sup>. Esta última novela resulta curiosa en la relación entre el contenido y las ilustraciones. *De mi vida y milagros* es una referencia biográfica de su autor, Luis

---

[www.tebeosfera.com/Libris/RevistasValencianas/Dibujantes/Campos\\_Flo.htm](http://www.tebeosfera.com/Libris/RevistasValencianas/Dibujantes/Campos_Flo.htm). [Consulta: 8 noviembre de 2005].

<sup>652</sup> Cfr., José María López Ruiz, *La vida alegre, Historia de las revistas humorísticas, festivas y satíricas publicadas en la corte de Madrid*, cit, p. 328.

<sup>653</sup> Cfr., Mariano Sánchez de Palacios, *Los dibujantes en España. Impresiones de un viaje sentimental en torno al dibujo*, cit, p. 80

<sup>654</sup> Vid., J. Dicenta, *Idos y muertos*, Ilus. int. Cilla, Ilus. port. R. R. Calvet, *Los C.*, nº 37, 10 septiembre de 1909.

<sup>655</sup> Vid., Silverio Lanza, *Los gusanos*, Ilus. int. Cilla, Ilus. port. R. R. Calvet, *Los C.* nº 32, 6 agosto de 1909.

<sup>656</sup> Vid., Luis Bonafoux, *De mi vida y milagros*, Ilus. int. Cilla, Ilus. port. R. R. Calvet, *Los C.* nº 26, 25 junio de 1909.



Bonafoux. En la obra se ofrecen dos fotografías de Bonafoux y un dibujo caricaturesco, realizado por Cilla, que recoge fielmente el parecido.



*De mi vida y milagros*  
Ilus. Ramón Cilla

Narciso Méndez Bringa, nacido en Madrid en 1868 y fallecido en 1933, es otro de los ilustradores que destaca por el realismo y la belleza de sus dibujos. Colaboró con las revistas ilustradas de la época, de una forma especial en *Blanco y Negro* desde 1892 hasta su muerte, siendo además el más prolífico de los dibujantes de esta revista en la que realizó más de tres mil quinientas ilustraciones<sup>657</sup>.

Estudió en la Escuela Especial de Escultura y Pintura con destacados valores, como Madrazo, y su aprendizaje le llevó a ser calificado como poeta del dibujo y la pintura. Fue hábil captador de tipos en los personajes románticos y melancólicos de las novelas publicadas. Méndez Bringa lograba identificarse con los autores que creaban la ficción narrativa. Es de resaltar la adecuada ambientación que logra imprimir en sus ilustraciones, que adquieren categoría de pinturas, como lo demuestran algunas escenas

---

<sup>657</sup> Vid., *Un siglo de Ilustración española en las páginas de Blanco y Negro*, Sevilla, Focus, Los Venerables, 1992, p. 99.

de *Las hembras de las Vistillas*<sup>658</sup>, de forma particular la que dibuja a Don Iñigo en el acto de reprender a su hija por las posibles visitas del galán o la excelente caracterización de la bañista en *Las jornadas de un escéptico*<sup>659</sup>. Méndez Bringa logra sus mayores aciertos en el dibujo de ambientes, donde consigue convertirse en verdadero retratista tanto de las verbenas populares, en el caso de la portada de *Las hembras de las Vistillas* como en los escenarios elegantes de *El telón cae*<sup>660</sup>, en que las damas aparecen ataviadas con ricos vestidos y emplumados sombreros y los caballeros con atildados bigotes y trajes de etiqueta. La minuciosidad y el detalle en la reproducción de objetos, nos muestra la capacidad de Méndez Bringa de constituirse en fiel notario de las calles, los bares o los locales en que se mueven sus personajes.



*El telón cae*  
Ilus. Méndez Bringa

Inocencio Medina Vera (1876-1918), nacido en Archena (Murcia), era hijo del maestro Miguel Medina Luna y primo segundo Vicente Medina, poeta al que estuvo

<sup>658</sup> Vid., Pedro Luis de Gálvez, *Las hembras de las Vistillas*, Ilus. Méndez Bringa, *Los C.*, n° 86, 19 agosto de 1910.

<sup>659</sup> Vid., ¡Dum Spiro, Spero!, *Las jornadas de un escéptico*, Ilus. Méndez Bringa, *Los C.* n° 96, 28 octubre de 1910.

<sup>660</sup> Vid., M. Mendivil, *El telón cae*, Ilus. Méndez Bringa, *Los C.*, n° 109, 27 octubre de 1911.

muy unido. Tras un primer aprendizaje en Murcia se trasladó a Madrid con una beca, donde se inició en la pintura decorativa de la mano de Antonio Torres y no tardó en inclinarse hacia temas de humor y costumbrismo madrileño. Ilustró numerosas entregas de *El Cuento Semanal* y de *Los Contemporáneos*, así como varios libros del poeta Vicente Medina. En unión de su maestro, colaboró en la decoración del Teatro Romea de Murcia, que fue reinaugurado en 1901. En 1904, obtuvo la medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes por su obra *A casa que llueve*. En estos años, realizó otros trabajos como pintor decorativo en Cartagena y La Unión. Animado por Vicente Medina, intentó también la aventura americana, residiendo en Argentina durante varios años, entre 1912 y 1915 y nuevamente en 1917. De vuelta a Madrid, realizó magníficas portadas y dibujos satíricos para *Blanco y Negro*, donde trabajó desde 1889 hasta su muerte, y dibujos y caricaturas para otras publicaciones. De especial interés en su costumbrismo madrileño aunque el núcleo principal de su obra gira en torno a la vida cotidiana en su tierra natal murciana. Vinculado al modernismo es uno de los máximos exponentes de la pintura costumbrista; su obra contiene los elementos formales de las escuelas madrileña y andaluza y en ella plasmó tanto los tipos populares murcianos como madrileños.

Como pintor naturalista reflejó también la vida en la huerta, pudiendo ser homologable su papel en la pintura al que realizó su primo en la poesía. También trató en su obra el tema taurino, era muy aficionado a los toros, el retrato y las marinas. Pese a su muerte prematura realizó una importante producción artística que cada vez resulta más valorada. Las obras que Medina Vera ilustró para estos tres años de publicación de *Los Contemporáneos* tiene todas las características de su estilo, pero además comparten una peculiaridad técnica que es la de alternar dibujos en blanco y negro o en una sola

tinta, realizados en sencillos trazos trazos, con otros muchos más elaborados a varios tintas, en el que el detallismo es uno de sus principales méritos. Si atendemos a la escena final de *El patio azul*<sup>661</sup>, podemos observar la minuciosidad de las flores, el cuadro que aparece al fondo e incluso la hornacina con el santo, igual que ocurre en otros dibujos realizados para *El camino de Santiago*<sup>662</sup>, cuyas ilustraciones nos dejan ver hasta las plumas de las aves que los aldeanos llevan en sus manos.



*El patio azul*  
Ilus. Medina Vera



*Sonreía*  
Ilus. Medina Vera

Estas escenas se combinan en la misma obra con imágenes en negro y en rápidos trazados que, como en *Sonreía*<sup>663</sup>, captan perfectamente a los personajes, pero con diferente técnica. Se trata de dibujos realizados a lápiz o de dibujos realizados a tinta.

<sup>661</sup> Vid., Santiago Rusiñol, *El Patio Azul*, Ilus. Medina Vera, *Los C.*, nº 11, 12 marzo de 1909.

<sup>662</sup> Vid., Prudencio Canitrot, *El camino de Santiago*, Ilus. int. Medina Vera, Ilus. port. R. R. Calvet, *Los C.*, nº 30, 23 julio de 1909.

<sup>663</sup> Vid., R. Pérez de Ayala, *Sonreía*, Ilus. Medina Vera, *Los C.*, nº 27, 2 julio de 1909.

### 6.3.4. LOS CONTEMPORÁNEOS

#### RELACIÓN DE AUTORES E ILUSTRADORES

(Periodo de 1909 a 1911)

AUTOR	ILUSTRADOR	ILUS PORTADA	TÍTULO	Nº Col	FECHA
"! GO AHEAD!"	MENÉNDEZ M.		<i>Compos Su</i>	93	7/10/ 1910
"PORCICUELA"	R.R.CALVET	R.R. CALVET	<i>El enemigo malo</i>	91	13/09/ 1910
ACEBAL Francisco	FRANCÉS JUAN	R.R.CALVET	<i>Rosas místicas</i>	03	15/01/ 1909
AGUILAR CATENA	F. MOTA	F. MOTA	<i>Sic fata voluerunt</i>	144	29 /09/ 1911
AGUIRRE DE CARCER, M.	MARTÍNEZ ABADES	MARTÍNEZ ABADES	<i>La pasión de Carolina</i>	75	3 /06/ 1910
ALMAGRO MELCHOR	R.R.CALVET	R.R.CALVET	<i>Primavera en la nieve</i>	99	18 /11/ 1910
AMICHATIS	F. MOTA	F. MOTA	<i>El pequeño Nerón</i>	138	18 /08/ 1911
	MÉNDEZ BRINGAS	MENDEZ BRINGAS	<i>Jornadas de un escéptico</i>	96	28 /10/ 1910
	ESPÍ, M.	ESPÍ M	<i>Hacia el amor</i>	104	23/12/ 1910
	ESPÍ ,M.	ESPÍ M.	<i>Angelitos al cielo</i>	107	13/01/ 1911
	ESTEVAN E.	ESTEVAN E.	<i>La Carrera de Alhamar</i>	153	1/12/ 1911
	F. MOTA	F. MOTA	<i>Lejos de la dicha</i>	151	17 /11/ 1911
	FRANCÉS J.	FRANCÉS J.	<i>El llanto de los hombres</i>	97	4/11/ 1910
	FRANCÉS J.		<i>Tovalo</i>	108	20 /01/ 1911
	MARTÍNEZ ABADES	MARTÍNEZ ABADES	<i>La vena de hierro</i>	103	16 /12/ 1910
	MEDINA VERA	MEDINA VERA	<i>La Princesa</i>	110	3/02/ 1911
	PUEYO	PUEYO	<i>Empezando a vivir</i>	98	11 /11/ 1910
	PUEYO	PUEYO	<i>Amor burlón</i>	150	10 /11/ 1911
	R.R. CALVET	R.R. CALVET	<i>Aquelarre</i>	102	9 /12/ 1910
	R.R. CALVET	R.R.CALVET	<i>Eros</i>	94	14/10/ 1910
	SALMERÓN EXORISTO	SALMERÓN EXORISTO	<i>El pícaro don Lolo</i>	100	25 /11/ 1910
ANTÓN DE OLMET, Luís	BANDA	BANDA	<i>Un sol bárbaro muere</i>	132	07/07/ 1911
	FERNÁNDEZ MOTA	FERNÁNDEZ MOTA	<i>La Viudita soltera</i>	114	03/ 03/ 1911
	MEDINA VERA	MEDINA VERA	<i>La postrera salida de D. Quijote</i>	77	17/06/ 1910
	R.R. CALVET	R.R.CALVET	<i>Vaho de madre</i>	157	29 /12/ 1911
ANTÓN Francisco	FERNÁNDEZ MOTA		<i>Llanura</i>	22	29 /05/ 1909
BENAVENTE Jacinto	R.R. CALVET	R.R.CALVET	<i>Para que el gato sea limpio</i>	147	20/10/1911
BENEDICTO José Manuel	R. R.CALVET	R.R.CALVET	<i>Masaniello</i>	145	06/10/ 1911
BONAFOUX Luís	CILLA	R.R.CALVET	<i>De mi vida y milagros</i>	26	25 /06/ 1909
BURGOS Carmen de	FERNÁNDEZ MOTA		<i>El veneno del arte</i>	57	28 /01/ 1910
CANITROT Prudencio	MEDINA VERA	R.R CALVET	<i>El Camino de Santiago</i>	30	23 /07/ 1909
CARRERE Emilio	F. MOTA	F. MOTA	<i>Más que amor</i>	88	02/09/ 1910
CASTAÑEDO Ángel	R.R.CALVET	R.R.CALVET	<i>Soñar en vida y despertar en muerte</i>	134	21/07/ 1911
CASTELLANO Silvio	PUEYO	PUEYO	<i>La claveles</i>	90	16/ 09/ 1910
CASTELLANOS Jesús	FRANCÉS J.	R.R. CALVET	<i>La manigua sentimental</i>	76	10 /06/ 1910
DE ARPE C. José	CABRERA	R.R.CALVET	<i>Carne y alma</i>	74	27/05/ 1910
DE GALVEZ Pedro Luís	MÉNDEZ BRINGA	MENDEZ BRINGA	<i>Las hembras de las vistillas</i>	86	19 /08/ 1910
	PUEYO J.	PUEYO J.	<i>La santita de la sierra</i>	105	30 /12/ 1910
DE LARRA Carlos	ESPÍ ,M.	ESPÍ M.	<i>Charito Vergeles</i>	140	01/ 09 / 1911
DE LINARES G. Antonio	F. MOTA	F. MOTA	<i>Las jornadas de un abúlico</i>	155	15 /12/ 1911
DE LOS RÍOS DE LAMPEREZ Blanca	MENÉNDEZ	R.R.CALVET	<i>Los diablos azules</i>	54	07/01/ 1910
DELGADO CARRASCO, J.	FRANCÉS		<i>Atado al dolor</i>	62	04/ 03/ 1910
DELGADO , Silesio	MÉNDEZ BRINGA	MÉNDEZ BRINGA	<i>El paje de la condesa</i>	78	24/06/ 1910
DICENTA, Joaquín.	CILLA	R.R.CALVET	<i>Idos y muertos</i>	37	10/09/ 1909
	PEDRERO	R.R.CALVET	<i>El sino</i>	28	09)07/ 1909
	PEDRERO	R.R.CALVET	<i>El Lobo</i>	01	1 ENERO 1909
DÍEZ DE TEJADA	ESPÍ ,M.	ESPÍ M.	<i>Como las horas</i>	130	23/ 06/ 1911
	F. MOTA	F. MOTA	<i>La araña</i>	137	11/ 08/ 1911
F. VILLEGAS Arco.(ZEDA)	FRANCÉS JUAN	F. PÉREZ DOLZ	<i>Rosario</i>	21	21 / 05/ 1909

Caracterización y análisis de las revistas más destacadas

AUTOR	ILUSTRADOR	ILUS PORTADA	TÍTULO	Nº Col	FECHA
FERNANDEZ CONDE, M.	SANTANA BONILLA	SANTANA BONILLA	<i>Morapio</i>	89	09 /09/ 1910
	PUEYO	PUEYO	<i>A sangre fría</i>	113	24 /02/ 1911
FRANCÉS José	MENÉNDEZ	R. R. CALVET	<i>El alma cansada</i>	08	19 /02/ 1909
	PEDRERO	R.R.CALVET	<i>El redentor</i>	46	12/11/ 1909
FRANCOS RODRIGUEZ	PEDRERO		<i>El primer actor</i>	42	15 /10/ 1909
G. HUERTOS Luís	A. DUMONT, C.	ALVAREZ DUMONT	<i>Miseria errante</i>	60	18 /02/ 1910
	PUEYO	PUEYO	<i>Los ojos de la esfinge</i>	122	28 /04/ 1911
G. GEREDA Eduardo	G. GEREDA	R.R.CALVET	<i>El doctor Rodríguez</i>	71	06/ 05/ 1910
GALVEZ PEDRO Luís	PUEYO		<i>La chica del tapicer</i>	72	13 / 05/ 1910
GARCÍA ENTERRÍA E.	PUEYO	PUEYO	<i>Como nace el hastío</i>	141	08/09/ 1911
GARCÍA JOSÉ , Jesús	FRANCÉS JUAN	R. R. CALVET	<i>La aparcerá</i>	14	02/04/ 1909
GARCÍA MERCADAL	F. MOTA	F. MOTA	<i>El viajero del siete</i>	131	30 /06/ 1911
GARCÍA VAO, Manuel	MANCHÓN	R.R. CALVET	<i>El corazón de un torero</i>	69	22 /04/ 1910
	ESPÍ ,M	ESPÍ M.	<i>La segunda alternativa</i>	120	14 /04 1911
GÓMEZ LOBO. Arturo	FRANCÉS JUAN	FRANCÉS JUAN	<i>La sima del misterio</i>	55	14/01 1910
GÓMEZ-LOBO ARTURO	IZQUIERDO Y DURÁN	R.R.CALVET	<i>Los desterrados</i>	118	31/03/ 1911
GONZÁLEZ BLANCO , Andrés	FERNÁNDEZ MOTA	FERNÁNDEZ MOTA	<i>La hora del abandono</i>	121	21/04 1911
	FÉLEZ	FÉLEZ	<i>La rubia del paseo</i>	156	22 /12/ 1911
	PUEYO	R.R.CALVET	<i>El pueblo</i>	47	19 /11/ 1909
GUERRA Manuel	R. R. CALVET	R. R. CALVET	<i>De la sierra brava</i>	124	12 /05/ 1911
GUTIERREZ GAMERO, E	F. MOTA	F. MOTA	<i>La venganza de Elvirita</i>	95	21/10/ 1910
	ESPÍ ,M.	ESPÍ M	<i>El placer del peligro</i>	125	19 /05/ 1911
HOYOS Y VINENT, Antonio	FERNÁNDEZ-MOTA	R.R.CALVET	<i>Mandrágora</i>	38	17 /09/ 1909
	IZQUIERDO Y DURÁN		<i>Las cortes de la muerte</i>	123	05/05/ 1911
	VILLALOBOS	R.R.CALVET	<i>Bestezuela de amor</i>	79	01/07/ 1910
	VILLALOBOS		<i>La torería</i>	52	24 /12/ 1909
	VILLALOBOS	R.R.CALVET	<i>Bohemia triste</i>	12	19/03/ 1909
IGLESIAS Prudencio	R.R.CALVET	R.R.CALVET	<i>El beso de la hebrea</i>	129	16 /07/ 1911
INSÚA Alberto	FRANCÉS JUAN	R.R.CALVET	<i>Rosas místicas</i>	04	22 /01/ 1909
JIMÉNEZ LAÁ	ESPÍ ,M.	ESPÍ M.	<i>La muñequita rubia</i>	136	04/08/ 1911
LANZA Silverio	CILLA	R.R. CALVET	<i>Los gusanos</i>	32	06/08/ 1909
LARRUBIERA, Alejandro	PEDRERO	R. R. CALVET	<i>No nos dejes caer en la tentación</i>	16	16 /04/ 1909
	ESPÍ ,M.	ESPI M.	<i>Historia de un hombre formal</i>	87	23/08/ 1910
LASERNA José de	FERNÁNDEZ-MOTA	R.R.CALVET	<i>La rebollo</i>	33	13 /08/ 1909
LEYDA Rafael	DURÁ Y FERNÁNDEZ	R.R.CALVET	<i>Castillos en España</i>	56	21 /01/ 1910
	MOTA F.	MOTA F.	<i>Del acueducto al alcázar</i>	81	15 /07 1910
	R.R. CALVET	R.R.CALVET	<i>Mi cura de agua</i>	119	07 /04/ 1911
	R.R.CALVET	R.R.CALVET		152	24/11/ 1911
	SANCHA	SANCHA	<i>Veraneo sentimental</i>	18	30 /04/ 1909
LINARES RIVAS, Manuel	ESPÍ, M	ESPÍ M. C.	<i>La cobardía de los dioses</i>	111	10 /02/ 1911
	MEDINA VERA	R.R.CALVET	<i>Enrique y el alma de Enrique</i>	34	20 /08/ 1909
	VILLALOBOS	R.R.CALVET	<i>Querer y no querer</i>	02	08/ 01/ 1909
	PUEYO	PUEYO	<i>La garra del tigre</i>	135	28 /07/ 1911
LOPEZ DE SAA, Manuel.	FERNANDEZ MOTA	R.R. CALVET	<i>Avispilla</i>	70	29 /04/ 1910
LÓPEZ ROBERTS Mauricio	FRANCÉS J.		<i>La aventura</i>	83	29 /07/ 1910
	FERNÁNDEZ-MOTA	R.R. CALVET	<i>La visita al paraíso</i>	49	03/12/ 1909
MACHADO Leoncio	R.R.CALVET	R.R.CALVET	<i>La fantasma</i>	139	25 /08/ 1911
MARQUINA Eduardo	ESTEVAN	R.R.CALVET	<i>La pasión de Mister Castle</i>	09	26 /02/ 1909
	FRANCÉS JUAN	R.R.CALVET	<i>El secreto de la vida</i>	20	14/03/ 1909
MARTÍNEZ OLMEDILLA, A.	PUEYO	R.R.CALVET	<i>Redimida</i>	64	18 /03/ 1910
	PUEYO	PUEYO	<i>La atracción del abismo</i>	154	08/12/ 1911
	ROMERO CALVET	R.R. CALVET	<i>En coche de plata</i>	35	27 /08/ 1909
	CABRERA	CABRERA	<i>El rescate</i>	116	17 /03/ 1911
	PUEYO	PUEYO	<i>El camino derecho</i>	82	22 /07/ 1910
MARTINEZ SIERRA G	COULLANT-VALERA	R.R. CALVET	<i>La selva muda</i>	19	07/05/ 1909
MENDIVIL Manuel	FRANCÉS		<i>La crueldad del amor</i>	67	08/04/ 1910
	FRANCÉS JUAN	R.R.CALVET	<i>Mal de ojo</i>	58	4 / 02 / 1910
	MARTÍNEZ ABADES	MARTINEZ ABADES	<i>A medias mieles</i>	92	16/09/ 1910

Caracterización y análisis de las revistas más destacadas

AUTOR	ILUSTRADOR	ILUS PORTADA	TÍTULO	Nº Col	FECHA
	MÉNDEZ BRINGA		<i>El mal camino</i>	126	29 /05/ 1911
	MÉNDEZ BRINGA	MÉNDEZ BRINGA	<i>El telón cae</i>	109	27 /01/ 1911
	MÉNDEZ BRINGA	MÉNDEZ BRINGA	<i>La última etapa</i>	146	13 /10/ 1911
MENÉNDEZ VALDÉS, A.	EXORISTO SALMERÓN	EXORISTO SALMERÓN	<i>Sara la loca</i>	41	8 /10/ 1909
	F. MOTA	F. MOTA	<i>El bravo madrileño</i>	148	27 /10/ 1911
MIRO GABRIEL	PEDRERO	R.R. CALVET	<i>El hijo santo</i>	24	11/06/ 1909
	PEDRERO	R.R.CALVET	<i>La palma rota</i>	05	29/01/ 1909
	R.R. CALVET	R.R.CALVET	<i>Amores de Antón</i>	48	26 /11/ 1909
MORALES SAN MARTÍN, B.	R.R.CALVET	R.R. CALVET	<i>El espectro</i>	149	03/11/ 1911
MUÑOZ Eduardo	FRANCÉS JUAN	R.R.CALVET	<i>José "el cabezota"</i>	44	29 /09/ 1909
PERELLADA, Pablo	APE	R. R CALVET	<i>Ciudad muerta</i>	13	26/03/ 1909
PALENCIA, Chef riño	FRANCÉS JUAN	R.R.CALVET	<i>Cosas de mi vida</i>	45	05/11/ 1909
PARDO BAZÁN, E.	PEDRERO		<i>Finafrol</i>	15	09/04/ 1909
	PUEYO	PUEYO	<i>La Gota de sangre</i>	128	09/06/ 1911
PÉREZ DE AYALA, Ramón.	MEDINA VERA	PÉREZ RUIZ F	<i>Sonreía</i>	27	02/07/ 1909
RAMIREZ ÁNGEL Emiliano	FRANCÉS JUAN	R.R.CALVET	<i>Al borde de la vida</i>	63	11/03/ 1910
	R.R.CALVET	R.R.CALVET	<i>Santiago el verde</i>	112	17 /02/ 1911
	FRANCÉS JUAN	R.R.CALVET	<i>El Duende</i>	07	12 /02/ 1909
RÉPIDE Pedro	SANCHA	R.R.CALVET	<i>Paquito Candil</i>	31	30 /07/ 1909
REYES, Arturo	ALVÁREZ DUMONT C.	R.R.CALVET	<i>La Miraflores</i>	50	10 /12/ 1909
ROCAMORA, José	ROCAMORA JOSÉ	R.R. CALVET	<i>Amor y dolor</i>	66	01/04/ 1910
RÓDENAS MIGUEL A.	PINAZO MARTINEZ		<i>Huno de hogar</i>	10	05/03/ 1909
RUEDA, Salvador	A., DUMONT, C		<i>El salvaje</i>	4º	01/10/ 1909
RUSIÑOL, Santiago	MEDINA VERA	R.R.CALVET	<i>El patio azul</i>	11	12 /03/ 1909
SAWA Miguel	ESTRADA EDUARDO	R.R.CALVET	<i>La ruta de Judhit</i>	80	08 /07/ 1910
SERRANO DE LA PEDROSA F.	TITO		<i>La Viudita gallega</i>	51	17 /12/ 1909
SERRANO GARCÍA-VAO	ESPÍ .M.	ESPÍ M.	<i>La voluntad de un torero</i>	143	22 /09/ 1911
TRIGO Felipe	FERNANDEZ MOTA	R.R.CALVET	<i>Mi media naranja</i>	61	25/02/ 1910
	FERNÁNDEZ MOTA	FERNÁNDEZ MOTA	<i>A Prueba</i>	101	02/12/ 1910
	FERNÁNDEZ MOTA	FERNÁNDE MOTA	<i>La sombra</i>	85	12 /08/ 1910
	FRANCÉS JUAN	R.R. CALVET	<i>Así paga el diablo</i>	36	03/09/ 1909
	MEDINA VERA	R.R.CALVET	<i>Mi prima me odia</i>	23	04/06/ 1909
	PEDRERO	R.R.CALVET	<i>El cínico</i>	06	05 /02/ 1909
TRUJILLO Federico	F. MOTA	F. MOTA	<i>La sangre del mártir</i>	127	02/ 06/ 1911
VALCARCEL, Javier	FRANCÉS JUAN	PÉREZ DOLZ	<i>Geórgica</i>	29	16 /07/ 1909
VALERA Luis	R.R.CALVET	R.R. CALVET	<i>El templo de los deleites clandestinos</i>	73	20 /05/ 1910
VARELA Benigno	MEDINA VERA	MEDINA VERA	<i>¡ ¡Traidores!</i>	84	05/08/ 1910
	PUEYO		<i>Las dos bombas</i>	59	11 /02/ 1910
	PUEYO	PUEYO	<i>Libertada</i>	115	10 MARZO 1911
VILLANUEVA Raimundo	PUEYO	PUEYO	<i>Del claustro a la ribera</i>	142	15/09/ 1911
ZAMACOIS, E.	ESTEVAN	R.R. CALVET	<i>Rick</i>	25	18 /06/ 1909
	R.R. CALVET	R.R.CALVET	<i>Los ojos fríos</i>	39	24/12/ 1909
	FERNÁNDEZ-MOTA	R.R.CALVET	<i>La caída</i>	53	31 /12/ 1909
	MEDINA VERA	MEDINA VERA	<i>El hijo</i>	65	25 /03/ 1910
ZOZAYA, Antonio	MENENDEZ	R.R.CALVET	<i>La noche grande</i>	43	22 /11/ 1909
	R.R. CALVET		<i>El pequeño Edison</i>	17	23 /04/ 1909

#### 6.4. LA NOVELA CORTA (1916-1925): PROPÓSITO Y DESARROLLO EDITOR.

*La Novela Corta* con el subtítulo de *Revista Semanal Literaria* es una de las colecciones de novela corta de más dilatada vida nacida en medio del fervor y el éxito que la fórmula editorial de este tipo de publicaciones había tenido entre el gran público.

La colección se inicia con la publicación de *Sor Simona*, una comedia de Pérez Galdós, aparecida el 15 de enero de 1916 y finaliza el 12 de junio de 1925, con el número 499, la obra *Ánima en pena* de Germán Gómez de la Mata. Su trayectoria se extiende durante nueve años, siendo superada en el tiempo solamente por *Los Contemporáneos*. Fue la empresa Prensa Popular<sup>664</sup> la que emprendió esta aventura editorial que estuvo dirigida durante toda su andadura por D. José Urquía, un empresario que acogió con entusiasmo lo que desde el principio se prometía como un buen negocio editorial y que de hecho constituyó un éxito espectacular.

Muestra de la buena acogida es el dato de que los primeros números llegan a tener una tirada de 200.000 ejemplares, circunstancia curiosa teniendo en cuenta que el público lector tenía costumbre de otras publicaciones de mayor calidad formal, pues las colecciones en boga estaban aceptablemente editadas en papel couché y contenían abundantes ilustraciones .

El hecho de que *El Cuento Semanal* o *Los Contemporáneos* llevaran ya algún tiempo en el mercado, unido a las favorables condiciones socioculturales del momento, hacían previsible un éxito de este tipo de publicación y animaron a Prensa Popular a lanzar un producto que podría triunfar porque presentaba unas características diferenciadoras con respecto a otras colecciones. Desde el principio la dirección de la

---

<sup>664</sup> En el primer ejemplar, de Benito Pérez Galdós, *Sor Simona*, *La N. C.*, nº 1, 12 junio de 1925, se informa de que el domicilio social está en c/ Luna 27, y la revista se imprime en los talleres situados en C/ Antonio Palomino. En *El crimen del Fauno*, Antonio de Hoyos y Vinnet, *La N. C.*, nº 26 1 julio de 1916, la empresa comunica su traslado a c/ Calvo Asensio 3.



revista muestra intención de establecer una línea editorial y *La Novela Corta* añade nuevos alicientes de los que carecen sus competidoras, ofreciendo un ambicioso proyecto cultural. En dos textos, *Al lector* y *Nuestro Propósito*, que se publicaron respectivamente en el número 1 y 2 y que se mantuvieron en los números siguientes, Urquía expresa la ideología y la intencionalidad que persigue su publicación. Con un lenguaje alambicado y algo pomposo que le lleva a calificar su proyecto de “apostolado” y a aludir a él como “una manera de hacer Patria”, el director indica las características con las que arranca “el sacerdocio de nuestra obra cultural” basado en la calidad, y la labor pedagógica con la intención de “elear el nivel cultural de un país, de dignificar al obrero”.

Para cumplir ese propósito, “ha tenido el valor moral de sobreponerse a los intereses creados y al compradazgo” y crear un cuadro de colaboradores únicos que preserven a la revista de la vulgaridad y aseguren el recto cumplimiento de sus intenciones<sup>665</sup>.

Como puntos esenciales de este proyecto podríamos cifrar:

- 1) una política de colaboradores únicos
- 2) la intención de publicar obras inéditas
- 3) un proyecto de divulgación literaria que conlleva la publicación de obras de los clásicos y algunos números de *Crítica Literaria*.

Realmente el proyecto que presenta la editorial es muy atractivo, pero difícil de mantener no solamente en lo que atañe a la nómina de autores sino también a los propósitos culturales. Las intenciones y promesas tendrán un cumplimiento relativo, que vendrá impuesto por la disponibilidad de los autores y las circunstancias de mercado

---

<sup>665</sup> Cfr., “Nuestro Propósito”, *La N. C.*, nº 1, 15 enero 1916, páginas iniciales, sin numeración.

que atravesaban en cada momento las revistas. El nivel socio-cultural del público de la época condicionará el éxito de las decisiones tomadas por la dirección, no siempre lo previsto resultaba conforme a su planteamiento y por tanto no se vendía, de ahí que se produjeran alteraciones sustanciales y cambios de rumbo que afectaron a la línea planteada en los inicios de la colección.

Al mismo tiempo, en la contraportada de los primeros números se daban datos muy específicos sobre la línea e intenciones de la colección. Podemos leer en esa presentación:

LA NOVELA CORTA

REVISTA SEMANAL LITERARIA publica los SÁBADOS una novela rigurosamente inédita.

Director: José Urquía

COLABORADORES ÚNICOS:

LOS INSIGNES NOVELISTAS Y DRAMATURGOS

Galdós - Benavente - Pardo Bazán - Octavio Picón - Eugenio Sellés-  
Guimera - Valle Inclán - Baroja - Blasco Ibáñez - Álvarez Quintero-  
Martínez Sierra - Azorín - Linares Rivas - Manuel Bueno - Marquina -  
Gómez Carrillo - Ricardo León - Trigo - Ruisiñol - Pompeyo Gener -  
Unamuno.

LOS PERIODISTAS ILUSTRES

Bonafoux - Zamacois - Cristóbal de Castro - Parmeno - Zozaya- Pérez  
Zúñiga - Colombine - Francés.

POETAS Y PROSISTAS AMERICANOS

Santos Chocano - Leopoldo Lugones - Amado Nervo

## Y LOS JÓVENES MAESTROS

Prudencio Iglesias - Eugenio Noel - Pedro de Répide - Villaespesa- Alberto

Insúa - Carrere - Hoyos y Vinent - Belda - García Sanchís- Pérez de Ayala.

### **6.4.1. FORMATO Y PRECIOS DE VENTA.**

En cuanto a los precios de suscripción se indican:

*Para Madrid y provincias:*

Semestre...1.50 ptas.

Año.....3 Ptas.

*Extranjero:*

Semestre....3 Ptas.

Año..... 6 Ptas.

En el panorama editorial iniciado por *El Cuento Semanal*, *La Novela Corta* había supuesto una auténtica revolución debido a su bajo precio, 5 cts., que la hacían asequible a los bolsillos de los lectores con bajo poder adquisitivo, al tiempo que asestaba un golpe comercial a la competencia destinado a quitarle lectores a las otras colecciones en el mercado. Para mantener este precio, Prensa Popular hubo de mantener una férrea política de ventas que le permitiese fuertes tiradas y abaratamiento de costos a fin de disponer de liquidez como medio de negociar buenos precios con los autores.

Las colecciones de novela breve, sobre todo a partir de 1916, si pretendían rentabilidad, habían de pertenecer a compañías editoriales de amplio espectro que poseyesen unos productos diversificados, cuyo poder económico facilitaba los canales de difusión y lograban un éxito mayor porque, al elevar beneficios, los costes se abarataban, de ahí que Prensa Popular, en principio editora de esta única publicación,

aunque tenía ambiciosos proyectos, pronto inició una ampliación de su oferta con la edición de varias revistas de diferentes tendencias, *Flirt* (galante), *Friné* (femenina) (1918), *Los animales* (1919) y *Kiriki* (1920), *Caperucita* (1923), o el semanario *Bebé* (1918), estas dos últimas revistas infantiles. Revistas literarias como *El Folletín* (1923), humorísticas como *La Gracia* (1923) y deportivas como *Goal* (1924), son una muestra de que la empresa encamina sus productos hacia el ocio y, pese a la aparición a finales de 1924 y en 1925 de *El Libro Azul* y *La Biblioteca Galante*, se observa una marcada intencionalidad de dedicarse a temas más productivos.

Especial importancia en el proyecto de la empresa ocupa *La Novela Teatral* cuya publicación se inicia el 17 de diciembre de 1916 y concluye al mismo tiempo que la de *La Novela Corta*, el 14 de junio de 1925<sup>666</sup>. Lo que parece indudable, es que la editorial, con todos estos productos, consiguió, al menos durante unos años, vender y de forma particular “colocar” en el mercado la colección de *La Novela Corta*, que tuvo una difusión amplia, no circunscrita de modo exclusivo a Madrid, pese a que la capital sería su principal punto de referencia tanto en ventas como en la obtención de dividendos provenientes de los anuncios publicitarios.

La iniciativa de Prensa Popular logró, a través de la venta en quioscos, y de las suscripciones, poner al alcance de un público necesitado de ocupar su ocio, obras de autores de mayor o menor renombre con las que el lector se evadía sin preocuparse de la presentación ya que no suponía menoscabo para sus medianos bolsillos. La novela mantiene constante el formato 19,5 x 13,5 centímetros, pero no el precio de los

---

<sup>666</sup> En la contraportada de la novela de Alberto Insúa, *Los hombres, Mary los descubre*, *La N. C.*, nº 48, 12 de diciembre de 1916, se localiza la publicidad de *La Novela Teatral* y se justifica su aparición como “otro nuevo apostolado” que igualmente pondrá al lector en contacto con los “más esclarecidos” dramaturgos. A partir de ese momento aparecerá una propaganda continuada de *La Novela Teatral* en los ejemplares de *La Novela Corta*.

ejemplares, que, por la necesidad económica de aumentar los índices de beneficios o por carestía del papel o su falta, sufrió fluctuaciones.

El precio inicial de 5 céntimos, realmente competitivo si se compara con los 30 cts. de *El Cuento Semanal*, fue alterado con frecuencia y para hacerlo se recurre al sistema de editar números extras a 10 cts. Los ejemplos son múltiples desde fechas tempranas, como lo demuestran el nº 31, *Pepita Reyes*, obra de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero ya publicada como extra, al precio de 10 cts., el 12 de agosto de 1916. La misma circunstancia se produce en el nº 36, *Intelecto y belleza*, de Pompeyo Gener, 9 septiembre 1916, o en el nº 40, *El ama de casa*, de G. Martínez Sierra, 7 octubre 1916. La situación se irá manteniendo hasta 1919, cuando desaparecerá el precio inicial, los ejemplares ordinarios costarán 10 cts., y los extras pasarán a 20 cts.<sup>667</sup>. En 1922, se procederá a un aumento en los precios<sup>668</sup>, la revista pasará a 20 cts., pero ello llevará incluido una mejora en la calidad porque la portada vendrá en colores y las ilustraciones interiores en blanco y negro, los números especiales y las antologías tendrán un precio de 30 cts., y así quedará hasta el final de la colección<sup>669</sup>.

Entre las grandes retos de la editorial, estaba publicar obras absolutamente inéditas, una pretenciosa aspiración que chocaba con la realidad, porque la empresa quizás no contó, a la hora de esbozar su ambicioso plan de colaboradores únicos, con la problemática de producción que planteaba un mercado en el que existía un ingente número de revistas dedicadas a la novela corta. Hubo años en que coincidieron en los kioscos más de quince, algunas de efímera vigencia, lo que provocó que los autores

---

<sup>667</sup> Vid., J. A. Cabestany, *Engáñame como puedas*, *La N. C.*, nº 171, 12 abril 1919, aparece a 10 cts., sin ser número extraordinario.

<sup>668</sup> Vid., Hernández Catá, *La fuga*, *La N. C.*, nº 352, 2 septiembre 1922, cuesta ya 20 cts. sin ser número extraordinario.

<sup>669</sup> Para comprobar estas fluctuaciones, remitimos al apartado dedicado al precio en el cuadro general nº 2 de este apartado.

vendiesen las mismas novelas a diferentes publicaciones en un proceso que ha sido estudiado en profundidad por el profesor Martínez Arnaldos, quien lo considera más que como una estafa literaria, un mezquino negocio de comercialización editorial<sup>670</sup>.

El autoplagio fue un hecho usual en este momento. Para llevarlo a cabo, se siguieron diversos procedimientos, desde el autoplagio total que suponía trasvasar completamente la novela original cambiando solamente el título, pasando por otros procedimientos que alteraban el contenido con aditamentos más o menos extensos, hasta llegar a dos aspectos de manipulación mayor, la novela corta transformada en novela o la novela extensa adaptada a los límites de una novela corta publicable en las colecciones<sup>671</sup>.

Todas estas variaciones entrarían dentro de los que se puede calificar incumplimiento del proyecto inicial de la editorial, pero, donde el compromiso de Urquía falla totalmente, es en la presentación material, bastante floja, sobre todo si se compara con otras revistas presentes en el mercado como *El Cuento Semanal* o *Los Contemporáneos*.

---

<sup>670</sup> Entre los diversos ejemplos de autoplagio señalados por el profesor Manuel Martínez Arnaldos (vid., “Configuraciones técnico-formales del autoplagio en la socioliteratura”, en *Anales de la Universidad de Murcia*, vol. 21, n<sup>os</sup> 1 – 2 – 3 – 4, Murcia, 1976), citamos: A. Insúa, *Una aventura termal*, *La N. C.*, n<sup>o</sup> 318 de 14 de enero 1822 y que constituye un trasvasado íntegro del texto de otra novela, *Aguas termales*, publicada diez años antes en *Los Contemporáneos*, n<sup>o</sup> 206, 6 de diciembre 1912, con la simple alteración de un nombre y una fecha. Están escritas en forma epistolar y mientras en *Aguas termales* se fecha “Termas de X, 2 de julio de 1910”, en *Una aventura termal* aparece “Foncaente, 2 de julio de 1911”. También obras de autores tan destacados como Emilio Carrère, a quien se le conoció en los medios literarios como *El Rey del refrito* por su proverbial facilidad para llevar novelas de unas colecciones a las otras. Así *La tristeza del epílogo*, *La N. C.*, n<sup>o</sup> 165, 1 marzo 1919, había aparecido previamente en *El Cuento Semanal* con el título *El dolor de llegar*, n<sup>o</sup> 127, 4 junio 1909. *Alda*, *La N. C.*, n<sup>o</sup> 265, 15 enero 1915, se publicó nuevamente con el título de *Amor de sacrificio*, en *La Novela Mundial*, n<sup>o</sup> 77, 1 septiembre 1927.

<sup>671</sup> Un caso especial es el de González Blanco, quien publicó *La Buena Pecadora* en *La Novela Corta*, núm. 61, 1 febrero 1919, que constituye una versión aumentada de *La loca de la casa*, editada en *El Cuento Galante* (1913) y que posteriormente se insertó como novela corta dentro de su novela *María Jesús, casada y mártir*, publicada en la editorial *Biblioteca Hispania*; se trata evidentemente de un triple autoplagio.

Remitiéndonos a sus palabras iniciales, percibimos que califica a la colección de *Revista de lujo*, “36 páginas primeras firmas”, y ello en nada se corresponde con la realidad. El problema radica en que al bajo precio se corresponde una baja calidad en la presentación. El papel de prensa, la escasez de ilustraciones, o algunos errores de imprenta, la hacen falta de estética. Urquía manifestaba la intención de la empresa de dirigir su producto al “obrero”, “al artesano”, “al vulgo”. *La Novela Corta* tiene, según estas declaraciones, la intención de dirigirse al pueblo llano que no puede leer porque carece de medios para mantener sus aficiones. Esta sería una intencionalidad discutible, no estimamos que estas novelas llegasen al vulgo sino más bien a la clase media baja que era la que disponía de algunos medios y cierto interés por la lectura. Nos parece, más bien, una fórmula comercial como ya hemos apuntado antes.

En la desaparición de *La Novela Corta* se conjugaron, pues, varios factores, desde el natural desgaste que supuso el paso de los años, pasando por la desviación de la editorial hacia otros productos de mayor interés comercial, hasta la irrupción en el mercado de *La Novela de Hoy* y *La Novela Mundial* que, con su innovadora política comercial de captación de firmas, acabaron por destrozar los balances económicos de Prensa Popular.

#### **6.4.2. DISEÑO DE CUBIERTA, CONTRACUBIERTA Y PÁGINAS INICIALES.**

El esfuerzo de la empresa editora y sus proyectos estuvieron encaminados desde su inicio a seguir una línea ideológica basada en la captación de firmas y que obviaba de alguna manera el atractivo que las cubiertas pudieran ejercer sobre el público lector.

La presentación de la revista en los seis primeros años de existencia se caracteriza por su enorme sencillez. Incluyen sistemáticamente en la portada principal un foto del autor, circunstancia que afecta tanto a las obras inéditas como a los números homenaje dedicados a Fernán Caballero, P. A. de Alarcón o a otros literatos, constituyendo la única excepción *Los cantos populares españoles*<sup>672</sup>, cuya portada se decora con un dibujo. Las contraportadas y las páginas interiores de las cubiertas se dedicaron durante toda la colección a incluir imágenes y textos publicitarios, en muchos casos firmadas por reconocidos ilustradores.

La página inicial de las obras de este primer periodo suele llevar en la parte superior una cenefa simple con motivos geométricos, vegetales y en algunos casos con reproducciones de ilustraciones clásicas, medievales e incluso modernistas y claras influencias iconográficas de blasones o escudos, que, como una muestra más de la precariedad económica de la revista, no tienen firma y se repiten en varios ejemplares independientemente de la temática o del autor de la novela.



Cenefa de la página inicial de los números 109, 117 y 121



Cenefa de la página inicial de los números 111, 116 y 120

---

<sup>672</sup> Vid., *Los cantos populares españoles*, Antología, *La N. C.*, nº 105, 5 enero de 1918.





Cenefa inicial de los números 107, 111, y 114

A partir de la publicación de *El Corazón*, obra de Hernández Catá, nº 367, que apareció el 23 de diciembre de 1922, se modifican las portadas, se incorpora un retrato coloreado del autor y un dibujo alusivo a la temática de la novela. Los motivos representados en pequeño tamaño en la parte posterior son altamente significativos y pretenden provocar el impacto visual, utilizando una primitiva técnica de doble plano, con evidentes desproporciones espaciales.

La portada de *El destino payaso*<sup>673</sup> incluye tras el retrato en color, obra de Reyes, un dibujo del momento en que el protagonista, desquiciado por sus problemas conyugales, intenta matar a un hombre arrojándolo por una barandilla.

En *Mercedes Expósito*<sup>674</sup>, Reyes ilustra el momento álgido del asesinato a punto de pistola del amante. Se trata pues de motivos que puedan además de ser representativos del argumento potenciar la curiosidad de quienes la contemplan.

Será la obra *El alma del Monigote*<sup>675</sup>, de Alfonso Vidal y Planas, la que inaugure un nuevo tipo de portada en la que desaparece el rostro del autor y solamente se presentan dibujos muy cuidados que son indicativos de la temática de la obra.

Algunos son muy explícitos, como ocurre en la portada de *Los aires de la Sierra*<sup>676</sup>, en los que las figuras del hombre y la mujer en distendida actitud, ubicados en

---

<sup>673</sup> Vid., E. Carrère, *El destino payaso*, Ilus. port. Reyes. Ilus. int. Garrán, *La N. C.*, nº 368, 23 de diciembre 1923.

<sup>674</sup> Vid., Vidal y Planas, *Mercedes Expósito*, Ilus. int. Linaje, Ilus. port. Reyes, *La N. C.*, nº 378, 3 de marzo 1923.

<sup>675</sup> Vid., Vidal y Planas, *El alma del monigote*, Ilus. port. Nuere, *La N. C.*, nº 390, 26 de mayo 1923.

<sup>676</sup> Vid., A. Martínez Olmedilla, *Los aires de la sierra*, Ilus. port. Mike, Ilus. int. Melendreras, *La N. C.*, nº 395, 30 junio 1923.

un entorno natural, unidas a un criado uniformado con una sugerente levita roja ponen al lector en situación del argumento amable y galante de la novela.

Si en esa obra la portada sugiere una situación contemporánea, en otras, como *El mal Karma de María del Espíritu Santo Moreno*<sup>677</sup> o *Cortisanas célebres*<sup>678</sup>, el ropaje de los personajes, el estilo de sus peinados y sus posturas, anticipan detalles de la época histórica en que transcurrirán e incluso de la situación socioeconómica de los protagonistas: los tres niños tapados con una manta abrazados a una mujer joven que está recostada sobre unos sacos en la primera obra evidencian una diferencia de argumento con la otra, que tiene como motivo central de la portada a una elegante señora peinada y alhajada, recostada sobre un elegante diván y que constituye el motivo central de la portada de la segunda novela.

El intento de mejora formal afecta no solamente a las portadas, pues las páginas iniciales de este último periodo también se enriquecen y encontramos muchos ejemplares que sustituyen la cenefa inicial por una pequeña ilustración en blanco y negro. Será este cambio en la presentación de la revista el que guíe de alguna manera nuestro estudio de la misma, pues dado el elevado número de volúmenes hemos sistematizado el análisis de cuestiones diversas relativas a la imagen, la ilustración e incluso el contenido, sobre ochenta y ocho novelas cortas elegidas al azar, considerado dos periodos:

Primer periodo: obras editadas entre 1919-1922.

---

<sup>677</sup> Vid., Mario Rosso de Luna, *El mal karma de M<sup>a</sup> del Espíritu Santo Moreno*, Ilus. port. Nuere, Ilus. int. Areuger, *La N. C.*, nº 445, 14 mayo 1924.

<sup>678</sup> Vid., Cristóbal de Castro, *Cortisanas célebres*, Ilus. port. Nuere, Ilus. int. Bradley, *La N. C.*, nº 424, 19 enero 1924.

Segundo periodo: obras editadas entre 1922-1925<sup>679</sup>.

Al igual que otras colecciones, *La Novela Corta* presenta la peculiaridad de que en muchos números no coincide el ilustrador de la portada con el de las páginas interiores y por supuesto con el que elabora las contraportadas publicitarias. Son catorce los ilustradores que trabajaron en las portadas: Aguirre, Areuger, Esplandiu, Hortelano, Linaje, Llobregat, Metí, Mel, Melendreras, Mike, Nuere, Peral, Tovar y Vercher, A.

A continuación incluimos la relación de ilustradores de las portadas, así como los títulos de las obras y el número que ocupan en la colección.

ILUSTRADOR PORTADA	TITULO	Nº
A. VERCHER	<i>Alma carne</i>	393
	<i>La estatura</i>	391
AGUIRRE	<i>La ninfa de los ojos verdes</i>	472
	<i>Una falena</i>	475
AREUGER	<i>Flores de penitencia</i>	462
	<i>Una historia de adulterio</i>	442
	<i>Mendrugos en cama de galgos</i>	447
	<i>Pitimini "etoile"</i>	456
	<i>Patatitas por las nubes o la conquista de Venus</i>	466
ESPLANDIU	<i>Avisa al Dr. Ramírez</i>	452
HORTELANO	<i>El bisnieto del héroe</i>	486
	<i>La mujer sin cara</i>	394
	<i>Aquella novela</i>	439
	<i>La señorita Perséfone</i>	411
	<i>Los dos marineros</i>	458
	<i>Mi amiga Maruja</i>	434
	<i>Alucinación</i>	451
	<i>El volcán bajo la nieve</i>	448
	<i>El abismo de tus ojos</i>	498
	<i>Los bajos fondos del amor</i>	407
<i>El misterio de Quirico</i>	497	

<sup>679</sup> Para el primer periodo comprendido entre los números 1 y 336, se analizan ejemplares diversos desde Manuel Bueno, *El umbral del drama*, *La N. C.*, nº 7, 26 febrero de 1916, hasta Alvaro de Retana, *El infierno del hielo*, *La N. C.*, nº 314, 17 diciembre de 1921. Para el segundo periodo comprendido entre los números 336 y el final de la revista, se analizan 24 ejemplares desde Díez de Tejada, *El gabinete del piano*, Ilus. int. Linaje, Ilus. port. Tovar, *La N. C.*, nº 336, 13 mayo de 1922, hasta Roberto Molina, *La mula perdida*, Ilus. port. Bradley, *La N. C.*, nº 476, 17 diciembre de 1921.

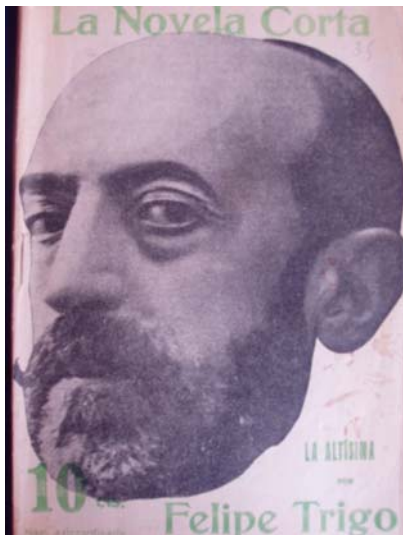
*Caracterización y análisis de las revistas más destacadas*

	<i>Lumbre de hogar</i>	406
	<i>La mujer fantástica</i>	398
	<i>Anécdotas del amor</i>	423
	<i>Episodios de una vida</i>	443
	<i>De mi vida y milagros</i>	415
	<i>Un rincón para morir</i>	431
	<i>Flor de hastío</i>	483
	<i>El ladrón romántico</i>	426
	<i>Dos mujeres fáciles</i>	481
	<i>Alrededor de una estrella</i>	428
	<i>El amor de las casadas</i>	421
	<i>La señorita Frivolidad</i>	437
	<i>El laberinto</i>	400
	<i>El factor negativo</i>	460
	<i>La misericordia</i>	453
	<i>Cuando acaba la juventud</i>	403
	<i>La pérfida Italia</i>	414
	<i>La malicia de las acacias</i>	413
LINAJE	<i>El hastío del amor</i>	410
	<i>Viaje alrededor de una mujer bonita</i>	408
	<i>El trío en sí bemol</i>	425
	<i>"Aguiles López"</i>	416
	<i>Las sobrinas del cardenal</i>	433
LLOBREGAT	<i>Ánima en pena</i>	499
MATEY	<i>El galán de la muerte</i>	435
MEL	<i>La enamorada</i>	487
	<i>Se compra pan duro</i>	496
	<i>Donde nace el amor</i>	479
	<i>Por qué no he sido yo cura</i>	463
	<i>Caperucita López</i>	485
	<i>El encanto de la aventura</i>	495
	<i>La onerosa palma de las vírgenes</i>	470
	<i>A la luz del recuerdo</i>	455
	<i>Un objeto de lujo</i>	461
	<i>De la copa a los labios</i>	469
MELENDRERAS	<i>La dulzura del mar</i>	397
	<i>El retrato</i>	478
	<i>La desenvuelta zarabanda</i>	412
	<i>Los aires de la sierra</i>	395
	<i>Corazón sin engarce</i>	404
MIKE	<i>Pantomima</i>	454
	<i>Las inquietudes de una virgen loca</i>	449
NUERE	<i>Un hombre de palabra o la cena de Nochebuena</i>	473
	<i>La ensaladillas</i>	438
	<i>El hijo de otros</i>	427
	<i>Un suicidio</i>	474
	<i>Llamamiento misterioso</i>	482

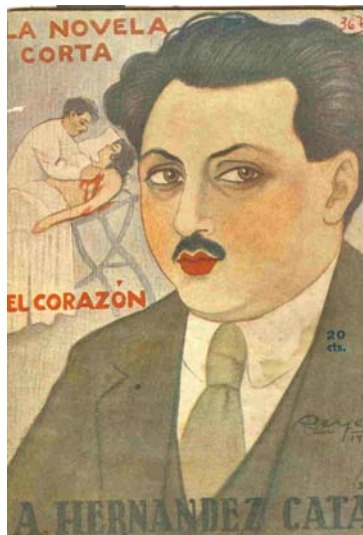
Caracterización y análisis de las revistas más destacadas

	<i>Lo mejor es enemigo de lo bueno</i>	436
	<i>La saturada</i>	399
	<i>Hasta renacer</i>	422
	<i>Amor funesto</i>	405
	<i>La institutriz</i>	419
	<i>El gran borracho</i>	402
	<i>La mujer de otro</i>	432
	<i>Musa</i>	477
	<i>La aventura de Margot</i>	396
	<i>Regalo de boda</i>	480
	<i>Cristo de la morería</i>	446
	<i>AS-AL-TR-TE</i>	441
	<i>La dicha oculta</i>	430
	<i>El mal Karma de M<sup>a</sup> del Espíritu Santo Moreno</i>	445
	<i>Las cortesanas célebres(Anécdotas de amor)</i>	424
PERALS	<i>Un viaje a París</i>	488
REYES	<i>La estrella cautiva</i>	369
	<i>Españolitas de París</i>	375
	<i>Batalla de amor</i>	372
	<i>El fraile fantasma</i>	389
	<i>La piel</i>	386
	<i>El mal amor de una reina</i>	381
	<i>El corazón</i>	367
	<i>Una realidad escabrosa</i>	387
	<i>Mercedes Expósito</i>	378
	<i>El veintitrés encamado</i>	377
	<i>El precio de una vida</i>	388
	<i>La pensión ideal</i>	371
	<i>La que se casó muy niña</i>	384
	<i>Misa de botón quitao</i>	380
	<i>El desquite</i>	379
	<i>El destino payaso</i>	368
	<i>Amor de golfa</i>	383
	<i>Triunfar después de morir</i>	370
	<i>Las dos amigas</i>	385
	<i>La pobre reina de Chipre</i>	374
	<i>Kultur und Liebe</i>	373
TOVAR	<i>El gabinete del piano</i>	336
	<i>Sor Inés de la ruleta</i>	344
	<i>El sonrojo de los negros</i>	342
	<i>Una noche de carnaval en Niza</i>	338
VERCHER A.	<i>La venta del alma</i>	392

PORTADAS Y PÁGINAS INICIALES  
DE DISTINTAS ÉPOCAS DE LA COLECCIÓN



Portada del n° 35  
2-9-1916



Portada del n° 367  
16-12-1922



Portada del n° 414  
10-11-1923



Página inicial del n° 378  
3-3-1923

#### **6.4. 2.1. ILUSTRACIÓN Y PUBLICIDAD**

Pese a que no es objetivo de esta tesis el análisis de la imagen publicitaria, entendemos que puede ser oportuno un somero estudio de algunas de las peculiaridades que dicha imagen presenta en esta colección, en primer lugar por las connotaciones sociales y artísticas que de ella se derivan y también porque en *La Novela Corta*, durante un largo periodo de tiempo, la imagen estuvo reducida a las cenefas iniciales y a los anuncios de las contraportadas y de algunas páginas interiores de cubiertas y contracubiertas, con el dato añadido de que muchas de ellas habían sido realizadas por dibujantes de prestigio, que estaban en boga y trabajaban en ese momento para las colecciones de éxito..

Las imágenes publicitarias cumplen el objetivo de convencer al comprador de que un objeto o servicio es el mejor; para ello se valen de establecer estereotipos en los que la gente pueda reconocerse o bien anhelarse. El espacio reservado para publicidad en la revista queda enmarcado en los espacios aludidos y se puede clasificar:

- Publicidad de la propia empresa
- Publicidad comercial.

Las imágenes publicitarias insertas en las contraportadas son de mayor tamaño y tienen como patrocinadores a las casas comerciales; en las páginas interiores de las portadas se inserta la mayoría de la publicidad gráfica que no contiene imágenes y en los casos en que se ilustran se trata de dibujos muy pequeños y por supuesto sin firma.

A lo largo de toda la vida de la colección, la leyenda tipográfica combina dos colores, rojo y negro, o verde y negro, para los números de homenaje, siendo invariable la tonalidad negra para todas las imágenes.

En esas contraportadas, se incluyen imágenes publicitarias, casi siempre de tamaño grande, es decir, ocupando toda la cubierta en una medida no menor a 10 x 10. Del conjunto de sesenta y cinco ilustraciones analizadas (todas las novelas no contienen ilustraciones), correspondientes a otros tantos ejemplares, solamente se localizan diez ilustraciones publicitarias de tamaño mediano y cuatro de tamaño pequeño.

En cuanto a los ilustradores de las páginas publicitarias, se recogen las firmas de Valera de Seijas, Penagos, Tiburcio José, Máximo Ramos, Blanco, Gallardo, Eduardo Serra, Loygorri Pimentel y R. Mir.

La edición de *La Novela Corta* corre paralela a la modernización y desarrollo del arte publicitario que conoció una decisiva progresión al calor del desarrollo económico, gracias al impulso de empresas privadas que serían los antecedentes de las agencias publicitarias. De este desarrollo da idea el hecho de que Rafael de Penagos, Federico Rivas y Salvador Bartolozzi, obtuvieran *ex aequo* el premio en el concurso de carteles convocado por la perfumería *Gal* en 1916. Por entonces ya estaban incluidos en la nómina de la empresa *Gal*, tanto Federico Ribas que era director artístico, como Penagos y Bartolozzi, principales dibujantes de la filial *Floralia* quien llevó a cabo una exhaustiva campaña de su jabón *Flores del Campo*.

En todos estos anuncios el tipo más utilizado como objeto promocional es el de la mujer joven y elegante, unas veces ataviada a la moda parisina y otras en traje y situaciones habituales, sin faltar los consabidos retoques costumbristas.

Pese a que los procedimientos publicitarios son todavía incipientes, las técnicas presentes en estos ejemplares nos parecen interesantes para ser analizadas desde



postulados próximos a la retórica semántica enunciada por Barthes<sup>680</sup>, e interpretadas en otras vertientes por Eco, Durand o Peninou.

Concebida como una propiedad o posibilidad del lenguaje hablado y de su variante escrita, será Barthes el que aplique por primera vez, la noción de retórica al mundo de la imagen tomando como base la imagen publicitaria. Considerando que la retórica de la imagen supone la clasificación de los connotadores que no son otra cosa que significantes de connotación. Estos significantes de connotación son únicos para una sociedad y una historia dada.

En un análisis de la ambientación que los dibujantes han preparado para sus anuncios se pueden extraer ejes sémicos que comportan connotaciones relativas a la elegancia, costumbrismo, exotismo o carácter habitual de los significantes visuales representados. Son connotadores que se suponen tienen una influencia sobre el público al que van dirigidos y de ahí su función persuasiva.

De las sesenta imágenes analizadas en la publicidad de las contraportadas, catorce presentan como eje básico la elegancia, incluso la sofisticación; dieciocho imágenes sitúan a los personajes en el ámbito de lo habitual y lo cotidiano; el costumbrismo está presente en cuatro anuncios; la ambientación histórico-exótica en tres cuadros, al igual que otros tres están rodeados por un entorno festivo. Las veintitrés ilustraciones restantes tienen un carácter intemporal, al presentar directamente el objeto sin figuración humana ni marco.

---

<sup>680</sup> Vid., Roland Barthes, “Rhétorique de l’image”, en *Communications* 4, 1964, pp. 40-51.



Ilus. Eduardo Serra



Ilus. Varela de Seijas

Siguiendo a Umberto Eco<sup>681</sup>, al proceder al análisis de la imagen publicitaria, distinguiremos cinco niveles de codificación:

- a) icónico (lugar de los códigos de reconocimiento)
- b) iconográfico (terreno de los enunciados visuales, lugar del saber cultural icónico).
- c) tropológico: en este nivel es de destacar que toda imagen adquiere un valor antonomásico en la medida en que el espécimen singular representa a todo el género, tipo o especie. Se trata de una competencia que hemos adquirido culturalmente, pues nada en la imagen nos indica si hemos de comprenderla como ostensión o en su singularidad objetal.
- d) tópico: lugar de las connotaciones culturales estereotipadas.
- e) entimemático, lugar donde deberían desarrollarse las argumentaciones visuales, pero estas suelen quedar reservadas para el texto verbal o la interacción imagen/texto.

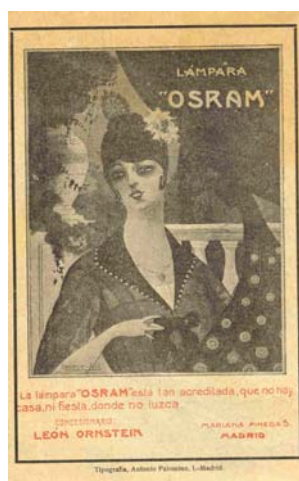
<sup>681</sup> Vid., Umberto Eco, *La estructura ausente*, Barcelona, Lumen, 1972, pp. 298- 302.

A la luz de esta interpretación de la retórica del texto, encontramos en nuestras imágenes un primer nivel icónico centrado en la presencia de los productos: la botella, la pastilla de jabón, la bombilla, unas veces solos y otros acompañados por una figura humana que pertenecería ya al segundo nivel, el iconográfico, es decir al saber cultural del icono. Supone la captación del significado convencional secundario realizada a través del establecimiento de una relación entre los motivos presentados y determinados conceptos o temas. Este nivel explica el paso del mero reconocimiento de una figura a su identificación con un tema.

Algunas de las imágenes publicitarias realizadas por Máximo Ramos o por Tiburcio José cabrían en este nivel. La mujer ataviada con mantón, y peineta, atractiva, limpia, entra en la iconografía de la mujer española, representada por la pintura del siglo XIX, y que se establece como la potencial consumidora de los productos de la *Perfumería Floralia* o de la empresa de *León Orsteim*



Ilus. Máximo Ramos



Ilus. Tiburcio José



Ilus. Varela de Seijas

En el nivel tropológico, estarían todas las imágenes publicitarias, pues el mensaje de una pastilla de jabón vale para todas las de la marca, igual que un bote del dentífrico Oxenthol, publicita a sus iguales.

El nivel tópico, muy relacionado con el iconográfico, en nuestro caso es especialmente significativo dado que la mayoría de las imágenes presentes están en relación directa con las connotaciones culturales adquiridas: el caballero elegante, el exotismo del indio, la fuerza del guerrero, la coquetería de las señoritas y un largo etc. que se observa en las diferentes imágenes.



Ilus. Tiburcio- José



Ilus. Penagos

Desarrollando las propuestas de Barthes, Durand<sup>682</sup> se aplica a una tarea fundamentalmente formal y taxonómica tomando como corpus la imagen publicitaria. Procede en el seno de los discursos icónicos publicitarios a la identificación del mayor número de figuras retóricas posibles, de acuerdo con los conceptos de la preceptiva clásica. Subraya que si en literatura la palabra fingida transgrede las normas del “buen lenguaje”, en la imagen, debido a que las normas existentes hacen referencia sobre todo a la realidad física, no debe extrañarnos que la retórica de la imagen se emparente con lo fantástico, las alucinaciones o el ensueño.

<sup>682</sup> Cfr., Jacques Durand, “Rhétorique et image publicitaire”, en *Communications*, 17, 1970, pp. 70-95.

Mucho más sencilla es la interpretación que propone Peninou<sup>683</sup>, quien considera que las figuras retóricas forman parte del lenguaje propio de la publicidad, que se articula en dos regímenes:

- A) La presentación, supone presentar el producto de manera directa por designación o aparición.
- B) Predicación, a través de la que se dota al producto de características y sería en este último registro donde entrarían en juego las actividades retóricas propias y clásicas como la metonimia, la metáfora y la sinécdoque.

Realmente, en todas estas operaciones de la retórica de la imagen, cobra un papel decisivo la interacción texto e imagen. Ninguna de las imágenes propuestas tiene auténtico valor sin el texto que la acompaña. Un texto que en ocasiones queda simplemente dirigido a anunciar la Empresa o Producto, pero conforme van avanzando los números vemos que cada vez adquiere más intencionalidad y juega con las posibilidades del lenguaje.

La revisión de algunas de estas páginas nos lleva a constatar cómo en el acto de comunicación la palabra y la imagen resultan “superaditivas”, es decir que su consecuencia unida es mayor que la suma de ambas. Resulta en este sentido interesante la imagen en la que aparece una señorita señalando con el dedo un tres que es el mismo que número que hay escrito en la parte inferior y el número de iconos o productos dibujados. También es ilustrativo el anuncio en el que se establece un pequeño diálogo entre los dos personajes adquiriendo el aspecto de una viñeta.

---

<sup>683</sup> Vid., Georges Peninou, *Semiótica de la publicidad*, Gustavo Gili, Barcelona, 1976, pp.107-123.



Ilus. Tiburcio José

Las empresas que se publicitan en estos números de *La Novela Corta* por medio de imágenes son esencialmente las que siguen: *León Orsteim*<sup>684</sup>, *Perfumería Floralia*<sup>685</sup>, *Pablo Zenker*, *Sucesor de León Orsteim*, *Papelería Americana*, *Empresa Concesionaria de Hipofosfitos Salud*, *José M<sup>a</sup> Galán*.

Los productos publicitados son: *Lámparas Osram*, *Productos Flores del Campo*, *Oxenthol*, *Sudoral* y *Jabón Flores del Campo*, *Hipofosfitos Salud*, *Máquina para direcciones*, *Neutrácido español*. Es también muy común encontrar en las contraportadas los anuncios de las publicaciones de Prensa Popular, estos ya sin imágenes, aprovechando los recursos gráficos de mezcla de tintas.

En las páginas interiores de contraportada, la ilustración queda reducida a un dibujo muy pequeño, siendo el producto más publicitado el calzado de la empresa *Eureka*. La edición de estas hojas siempre se hace en dos tintas, negro y rojo o negro y verde en función de que el número sea ordinario o extraordinario.

Las empresas y productos publicitados a través de los mensajes textuales son entre otras: *Bodegas S. Guzmán*, *Company Fotógrafo*, *Guardamuebles el Centro*, *La*

<sup>684</sup> Empresa en Mariana Pineda , 5, Madrid

<sup>685</sup> Oficinas en Alcalá ,14, Madrid

*Flor de Oro, Tintura Mora, Aguas Caravaña, Aguas Peñagallo, Abanicos Villarán, Farmacia Vda. de G. López, Sastre Dotu, Viena Repostería, Papelería española, Gran Farmacia, Café Reina Victoria, Casa Oleratine, Depilatorio Venus, Mantequerías Leonesas, Hipodermol, Escuela Berliz, Casa Mozo, Escuela militar.*

También en estas páginas se anuncian los productos de la propia empresa, *La Novela Teatral, La Novela Corta, Friné y Bebé.*



Página interior de contraportada

#### 6.4.3. LA PRODUCCIÓN DE NOVELA CORTA: VARIANTES EN LA EDICIÓN DE GÉNERO. AUTORES E ILUSTRADORES.

Las colecciones en boga en los inicios del siglo XX acogían bajo la denominación de novela corta obras no exclusivamente narrativas, muchos números contenían piezas de diversos géneros, siendo las dramáticas las que gozaban de mayor aceptación. Ese interés del público podría justificar que la colección se inicie con una pieza dramática de Pérez Galdós, *Sor Simona*, que incluso ya había sido representada con anterioridad. A lo largo del primer año de existencia de la revista se publican varias obras teatrales, de las cuales algunas, entre las que se encuentra *Pepita Reyes*<sup>686</sup>, no eran

<sup>686</sup> Vid., S. y J.Álvarez Quintero, *Pepita Reyes, La N. C.*, nº 31, 12 agosto 1916.

tampoco inéditas. Títulos como *En el umbral del drama*<sup>687</sup>, *El ama de casa*<sup>688</sup>, *El baile*<sup>689</sup> o *El alcázar de las perlas*<sup>690</sup>, dan muestras del interés de la editorial por no encasillarse en la publicación de un solo género.

Cuando el 17 de diciembre de 1916, la editorial Prensa Popular saque al mercado una colección exclusivamente dedicada al teatro y con el curioso título de *La Novela Teatral, la Novela Corta* dejará de publicar piezas de este género, puesto que ya tiene una revista dedicada a él y carece de sentido establecer competencia.

Además, la empresa se veía forzada a entrar en la política a la que antes hemos aludido de diversificación de sus productos y especialización de los mismos si quería subsistir en un mercado cada vez más competitivo.

Esta es la razón de que, mientras otras colecciones, como *El Cuento Popular* y *Los Contemporáneos*, incluyen a lo largo de su vida muchas piezas teatrales, *La Novela Corta* circunscribe su aparición al primer año. La otra gran aspiración de *La Novela Corta* era la de hacer llegar al lector otro tipo de publicaciones que cumpliesen con su propósito de difusión cultural y para ello diversificó su producción en tres órdenes:

- Adaptaciones de novelas,
- Divulgaciones de grandes clásicos
- Números dedicados a la crítica literaria.

Las adaptaciones y traducciones aparecen pronto en la colección. Dado que muchos de los colaboradores eran autores de grandes novelas y piezas teatrales, la empresa precisó la adaptación de algunas de estas obras a las dimensiones materiales

---

<sup>687</sup> Vid., Manuel Bueno, *En el umbral del drama*, *La N. C.*, nº 7, 26 febrero de 1916.

<sup>688</sup> Vid., G. Martínez Sierra, *El ama de casa*, *La N. C.*, nº 40, 11 noviembre de 1916.

<sup>689</sup> Vid., Federico García Sanchís, *El baile*, *La N. C.*, nº 9, 11 marzo de 1916.

<sup>690</sup> Vid., F. Villaespesa, *El alcázar de las perlas*, *La N. C.*, nº 22, 3 junio de 1916.



de la revista, labor que unas veces realizaba el propio autor y en otras ocasiones está hecha por colaboradores habituales.

Entre las adaptadas por los propios creadores, cabría citar *Los pueblos*, de Azorín<sup>691</sup>, y *Costumbres y devociones madrileñas*, de Pedro de Répide<sup>692</sup>.

Carmen de Burgos llevó a cabo la adaptación de numerosas novelas, e idéntica misión desempeñó G. Martínez Sierra en obras como *Un viaje al Plata* de Santiago Rusiñol.<sup>693</sup>

Siguiendo esa línea de divulgación cultural, *La Novela Corta* empieza a publicar recopilaciones de obras de grandes autores que se concretan en dos series distintas:

- La serie *Homenaje a los novelistas del siglo XIX*,
- La serie *Antologías de cultura general*.

La primera cuenta con veinticinco números, repartidos entre el noventa y nueve y el doscientos cincuenta y ocho, que contienen obras de Larra, Martínez de la Rosa, Espronceda, Hartzembusch, Estébanez Calderón, Fernán Caballero, Pedro Antonio de Alarcón, Cánovas del Castillo, Campoamor, Antonio de Trueba, Patricio de la Escosura, Pérez Escrich, Manuel Fernández, Silverio Lanza, Alejandro Sawa, Ángel Ganivet, Arturo Reyes, Wenceslao Ayguals de Izco, Miguel de los Santos y Carolina Coronado.

Cada una de las obras publicadas va precedida de una semblanza literaria realizada en la mayoría de los casos por Carmen de Burgos o Cristóbal de Castro, pese a que, según la publicidad inicial, serían una serie de prestigios críticos los que realizarían tal trabajo.

---

<sup>691</sup> Vid., Azorín, *Los pueblos*, *La N. C.*, nº 57, 3 febrero de 1917

<sup>692</sup> Vid., Pedro de Répide, *Costumbres y devociones madrileñas*, *La N. C.* nº 147, 26 octubre de 1918

<sup>693</sup> Vid., Santiago Rusiñol, *Un viaje al plata*, *La N. C.*, nº 224 10 abril de 1920.

La serie de *Antologías de cultura*, cuenta con diez números repartidos entre el ciento cinco<sup>694</sup> y el trescientos<sup>695</sup>. Dado el éxito que tuvo la primera obra de esta serie, se pensó en continuar esta labor, aunque no fueron demasiados los ejemplares dedicados a ello, quizás porque solamente los primeros se vendieron bien y el lector parecía preferir las novelas de los autores del momento<sup>696</sup>.

Como complemento a toda su labor cultural, *La Novela Corta* también publicó números de crítica literaria repartidos en dos series:

- *Estudio crítico de...*, a veces también titulado *Antología crítica de...*, que consta de diez títulos, repartidos entre el número doscientos diez y el doscientos ochenta y seis<sup>697</sup>.
- *Las mujeres de...*, estudio-antología al que se dedican cuatro números: *Las mujeres de Belda*, *Las mujeres de Galdós*, *Las mujeres de la Biblia* y *Las mujeres de Retana por el propio Retana*<sup>698</sup>.

Analizado someramente el proyecto cultural que se plantea la editorial, podemos constatar que hay bastantes incumplimientos en sus propósitos iniciales, unos derivados de la picaresca de los autores, en probable connivencia con la propia empresa, que no entregaban obras absolutamente inéditas, otros consecuencia del poco éxito que los

---

<sup>694</sup> Vid., *Cantos populares*, *La N.C.*, nº 105, 5 enero 1918. Apareció para conmemorar el tercer aniversario de la revista.

<sup>695</sup> Vid., *Antología de Poetas Españoles Contemporáneos*, *La N. C.*, nº 300, 10 octubre de 1921.

<sup>696</sup> Otras obras que se publicaron en esa antología fueron: una selección de capítulos del *Quijote*, los volúmenes *Leyendas y tradiciones españolas* e *Historia anecdótica de la novela española*, las colecciones de textos bíblicos *Los precursores de Jesús* y *Las mujeres del Evangelio* y tres antologías poéticas que aparecieron en 1921.

<sup>697</sup> La primera será *Estudio crítico de Galdós*, 10 enero 1920, y la última *Antología crítica de las obras de Felipe Trigo*, 11 junio 1921. En medio, se homenajea a valores consagrados como Alarcón, Clarín, Valera y a otros que son colaboradores de la revista, Dicenta o Pardo Bazán.

<sup>698</sup> Es de reconocer que algunos títulos de esta serie, excepción hecha de los dedicados a Benavente o Galdós, son cuestionables como juicios críticos atendiendo a los merecimientos sobre el tema que la obra de Belda y Retana podría tener.

números de crítica literaria o las antologías de grandes autores tenían entre el público. Por una u otra causa, o ambas, en definitiva, *La Novela Corta*, a partir del año 1921, abandonó buena parte de su intento pedagógico y se dedicó a lo que todas las colecciones, a sacar al mercado números de autores contemporáneos. El problema radica en que las firmas que aparecen son cada vez menos conocidas, porque otras publicaciones ofrecen a los autores elevadas cifras por las exclusivas de sus obras y destrozan el índice de beneficios y *La Novela Corta*, al igual que su hermana *La Novela Teatral*, desaparece del mercado en el mes de junio de 1925.

En la contraportada de los primeros números del año 1916 aparece reflejada la nómina de autores que está previsto se conviertan en colaboradores únicos<sup>699</sup>, una lista que sufrirá modificaciones a lo largo de los años, puesto que se publican varias relaciones de colaboradores “únicos” no siempre idénticas entre sí y que clasifican a los autores de forma arbitraria en “Novelistas y Dramaturgos”, “Poetas y Prosistas Americanos”, “Jóvenes Maestros y “Periodistas ilustres”.

La nómina de colaboradores es muy amplia, se trata de presentar un abanico que llegue al mayor número de lectores, lo que comporta mayor posibilidad de ventas y porque a través de esos colaboradores se pretende dar la imagen de calidad literaria. *La Novela Corta* intenta agrupar autores de todas las corrientes literarias tanto las finiseculares como las de las vanguardias. Se localizan autores realistas y naturalistas como Pérez Galdós o Pardo Bazán. De Blasco Ibáñez se publican adaptaciones aunque no obras originales. Sí se encuentran obras de Martínez Olmedilla, José Francés o Pedro Mata; el costumbrismo tiene su representación con Pedro de Répide y el modernismo con Francisco Villaespesa o Salvador Rueda. Incluso la literatura de

---

<sup>699</sup> Cfr., Manuel Bueno, *En el umbral del drama*, *La N. C.*, nº 7, 26 febrero de 1916.

vanguardia tiene su exponente con Gómez de la Serna o Cansinos Assens. También en la línea de la novela erótica, se publican obras algunos de sus autores más representativos, como Trigo, Belda. Insúa etc.

Con independencia de las obras que son adaptaciones y números homenaje, la nómina total de autores que compuso el equipo de creadores de obras inéditas llegó a ser de setenta, que escriben unas cuatrocientas dieciocho novelas inéditas, lo que arrojaría una media de seis novelas por escritor. Claro está, que no se podría hacer un prorrateo matemático, porque algunos autores escriben muchas novelas mientras que otros muchas menos y, en ocasiones, ninguna. Conforme van pasando los años se detecta la ausencia de los autores más reconocidos, en unos casos por fallecimiento o edad avanzada y en otros simplemente por abandono. Esta circunstancia, en ocasiones, es comunicada a los lectores en un intento de la empresa de hacerlos partícipes de su proyecto<sup>700</sup>.

Ya próximos a la clausura de la colección, quedan pocos autores de los que se propusieron en un inicio y se ha ido dando entrada a autores más jóvenes, no solamente con la loable intención de abrir paso a nuevos talentos, sino también porque estos autores tienen mayor disposición y sus precios son más bajos<sup>701</sup>.

La nómina de dibujantes que participan en *La Novela Corta* se eleva a veintitrés que prestan diferente colaboración en términos cuantitativos. Mientras Aguirre, Igual Ruíz, Reguera, Reyes o Sánchez Felipe solamente ilustran un número, Garrán y Juan del Chopo ilustran dos. Otros creadores prestan su colaboración con mayor frecuencia: Areuger en seis títulos, Esplandiú, Linaje y Nuere en siete, Perals en diez, Melendreras

---

<sup>700</sup> En la contraportada de la página inicial de Diego de San José, *Casa para estudiantes, La N. C.*, n.º 89, 15 septiembre 1917, se nos presentan las fotografías de Concha Espina, Pedro Mata y López de Haro que sustituirán a Felipe Trigo, Joaquín Dicenta y José Rodó.

<sup>701</sup> Podemos poner como ejemplo a Roso de Luna, Andrés Guilmain o Marciano Zurita.

en once, Mike en trece, siendo Hortelano el dibujante cuya firma aparece en más ocasiones, al ilustrar diecisiete novelas.

Los dibujantes de *La Novela Corta* al igual que los de otras colecciones, eran asiduos colaboradores en todas las revistas y periódicos gráficos del momento, sin embargo exceptuando casos muy concretos tenemos pocas informaciones biográficas sobre ellos.

Areuger es el seudónimo de Gaspar Fernández de la Reguera. Redactor y caricaturista, perteneció a la Asociación de la Prensa. López Ruiz nos informa de su vinculación a publicaciones como *La Acción*, *El Mentidero*, *Buen Humor*, *La Nación*, *Gracia y Justicia*, y *El Mentidero (2ª parte)*<sup>702</sup>.

En opinión de José Francés:

“K-Hito y Areuger, el primero con una admirable estilización y el otro con un respeto al dibujo que recuerda a Sileno, son los mejores caricaturistas políticos afiliados al maurismo”<sup>703</sup>.

Mel es el seudónimo de Manuel Sierra Laffite. Nacido en 1898 en Barcelona, Fue redactor artístico y dibujante en *La Risa*, *Buen Humor*, *Flirt*, *Heraldo de Madrid*, *Nuevo Mundo*, *La Gracia*, *Muchas Gracias*, *Al Aire libre*, *Blanco y Negro*, *Avante y Redención*<sup>704</sup>.

Garrán, dibujante y caricaturista, fue funcionario del Ministerio de Defensa. Colaboró en *La Risa* y *Flirt*.

Cada uno de los dibujantes que participaron en *La Novela Corta*, posee un estilo propio, pero se han de adaptar a los límites materiales impuestos por la revista y a las

---

<sup>702</sup> Vid., José María López Ruiz, *La Vida alegre. Historia de las revistas humorísticas, festivas y satíricas publicadas en la corte y villa de Madrid*, Madrid, Compañía Literaria, 1995, p. 328

<sup>703</sup> Cfr., José Francés, *La caricatura española contemporánea*, Conferencia organizada por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes y leída por su autor en el Ateneo de Madrid el 3 de marzo de 1915, Madrid, Sociedad Española de librerías, diarios, revistas y publicaciones, 1915, p. 61.

<sup>704</sup> Vid., Manuel Sierra Laffite, *La Vida alegre*, cit p. 335

posibilidades tecnológicas que les ofrece. Se trata de dibujos en blanco y negro que transmiten información basándose en isotopías convencionales, entendiendo como isotopías las normas establecidas o marcas identificativas cuya función es la de regular el funcionamiento de un enunciado y establecer las expectativas que genera la imagen.

Las isotopías facilitan la interpretación de los textos, en este caso de las imágenes, porque cada una de ellas detecta un contexto de referencia común que no deriva de sus significados específicos sino que tiene que ver con la connotación. El concepto de isotopía, postulado en el marco de su *Semántica estructural*, trata de establecer el texto como un conjunto jerárquico de sus significaciones. La isotopía, al establecer esa vinculación ordenada o jerarquizada favorece, en el plano de la manifestación la unidad o coherencia semántica del discurso<sup>705</sup>.

Carrere y Saborit las identifican además como:

“Aquello que en cada enunciado muestra una homogeneidad de expresión y contenido en sus diferentes niveles permitiendo aprehender un todo coherente de significación”.<sup>706</sup>

Estos rasgos identificativos dan lugar a géneros particulares y estilos personales. La marca de autor se concibe así como un sello independiente o como un estilo propio o personal, es decir como una entidad unitaria.

Tomando como referencia de análisis tres ejemplos pertenecientes a las novelas *Triunfar después de morir*<sup>707</sup>, *El veintitrés encarnado*<sup>708</sup>, ambas ilustradas por Linaje, y

---

<sup>705</sup> Cfr., A. J. Greimas, *Semántica estructural*, Gredos, Madrid, 1971, pp. 105 y ss. Vid., además, A. J. Greimas/Joseph Courtès, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, vol. I. Paris, Hachette, 1979 (*Semiótica. Diccionario razonado de las ciencias del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1982); A. J. Greimas, “Les acquis et les projets”, en Joseph Courtès, *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*, Paris, Hachette, 1976.

<sup>706</sup> Cfr., Alberto Carrere-José Saborit, *La retórica de la pintura*, Madrid, Cátedra, 2000, p.216.

<sup>707</sup> Vid., Antonio Asenjo, *Triunfar después de morir*, Ilus. int. Linaje, Ilus. port. Reyes, *La N. C.*, nº 37, 6 enero de 1923.

<sup>708</sup> Vid., *El veintitrés encarnado*, Ilus. int. Linaje, Ilus. port. Reyes, *La N. C.*, nº 37, 24 febrero de 1923.

otra escena de *Los aires de la sierra*<sup>709</sup>, debida a Melendreras, encontramos rasgos isotópicos comunes que nos llevan a identificar el mensaje visual aun sin conocer el texto al que ilustran.

Isotopía semémica A: Relación social distendida expresada por los rasgos sémicos comunes a las tres imágenes:

- Saludo cordial,
- Mano extendida
- Postura corporal correcta, levemente inclinada en los caballeros,
- Gestos sonrientes

Isotopía semémica B: Elegancia, manifestada en rasgos sémicos comunes como:

- Vestuario de elevado nivel económico.
- Sombrero y traje de gala en los caballeros
- Complementos en las damas (collar, sombrero, zapatos de tacón)
- Figuras estilizadas y elegantes de los personajes.

Al mismo tiempo que esas líneas isotópicas subyacentes al significante nos llevan a concluir una relación semántica en el contenido, las marcas isotópicas propias de la mano de cada creador separan los dibujos.

Si comparamos el estilo de las dos imágenes realizadas por Linaje, vemos una similitud en el planteamiento: predominio de la tinta negra, trazado fuerte que contornea los personajes y ubicación indefinida. Esos significantes establecen diferencias con la otra escena de Melendreras, semánticamente relacionable con la anterior, pero que muestra diferencias que serían al mismo tiempo marcas isotópicas de estilo de cada

---

<sup>709</sup> Vid., Augusto Martínez Olmedilla, *Los aires de la sierra*, Ilus. interior Mike, Ilus port. Melendreras, *La N.C.*, n° 395, 30 junio de 1923.

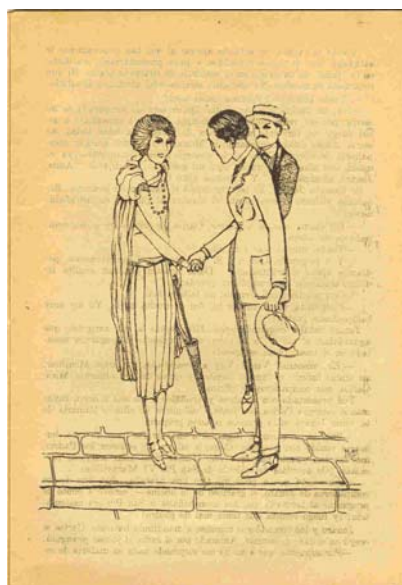
autor. Ahí encontramos rasgos sémicos propios: tipo de trazado suave, rasgos menos definidos, poca tinta y aire menos sofisticado de los personajes, además de otros aleatorios como la ubicación exterior de la escena, o la ausencia de tocado en la señora. A pesar de ello las marcas de autor por la circunstancia aludida de la precariedad material no son demasiado ostensibles.



*Triunfar después de morir*  
Ilus. Linaje



*El veintitrés encarnado*  
Ilus. Linaje



*Los aires de la sierra*  
Ilus. Melendreras.



A continuación, insertamos una relación de los dibujantes que ilustraron las páginas interiores de *La Novela Corta* y los títulos que en que trabajaron.

ILUS. INTERIOR	TITULO	Nº COL
AGUIRRE	<i>Musa</i>	477
AREUGER	<i>De la copa a los labios</i>	469
	<i>AS-AL-TR-TE</i>	441
	<i>Un rincón para morir</i>	431
	<i>Alucinación</i>	451
	<i>El mal Karma de M<sup>a</sup> del Espíritu Santo Moreno</i>	445
	<i>A la luz del recuerdo</i>	455
BRADLEY	<i>La que se casó muy niña</i>	384
	<i>Las cortesanas (Anécdotas de amor)</i>	424
	<i>Aquella novela</i>	439
	<i>Los cabellos grises</i>	468
	<i>El incendiario</i>	360
	<i>Episodios de una vida</i>	443
	<i>Pitimini "etoile"</i>	456
	<i>Mi amiga Maruja</i>	434
	<i>El tesoro de los Nibelungos</i>	354
	<i>La institutriz</i>	419
	<i>El naufragio de un alma</i>	450
	<i>El hastío del amor</i>	410
	<i>La ninfa de los ojos verdes</i>	472
	<i>La princesa rusa</i>	356
	<i>Pan divino</i>	429
<i>Por qué no he sido yo cura</i>	463	
<i>Españolitas de París</i>	375	
<i>La mula perdida</i>	476	
ESPLANDIÚ	<i>La pérfida Italia</i>	414
	<i>La conjura de lo pequeño</i>	409
	<i>El amor y la muerte</i>	440
	<i>La miniatura</i>	457
	<i>La mujer de otro</i>	432
	<i>Viaje alrededor de una mujer bonita</i>	408
	<i>Flores de penitencia</i>	462
GARRÁN	<i>Las niñas de Recoletos</i>	363
	<i>El destino payaso</i>	368
HORTELANO	<i>El favorito de las diosas</i>	444
	<i>La fúnebre</i>	484
	<i>El trio en sí bemol</i>	425
	<i>Dos mujeres fáciles</i>	481
	<i>Saliente y poniente</i>	464
	<i>La piel</i>	386
	<i>El fraile fantasma</i>	389
	<i>Alma carne</i>	393
	<i>La mujer fantástica</i>	398
	<i>El volcán bajo la nieve</i>	448

*Caracterización y análisis de las revistas más destacadas*

	<i>Lo mejor es enemigo de lo bueno</i>	436
	<i>Un objeto de lujo</i>	461
	<i>Una falena</i>	475
	<i>Un hombre de palabra o la cena de Nochebuena</i>	473
	<i>El hombre que se ahogó en la arena</i>	420
	<i>Patatitas por las nubes o la conquista de Venus</i>	466
	<i>Corazón sin engarce</i>	404
IGUAL RUIZ	<i>Aurorita la romántica</i>	365
JOOSÉ	<i>El joven de las sobremesas</i>	376
JUAN DEL CHOPO	<i>La tragedia de Paulina</i>	345
	<i>Mi Tía Manolita</i>	349
LINAGE	<i>Alrededor de una estrella</i>	428
	<i>Triunfar después de morir</i>	370
	<i>Saltimbanquis</i>	401
	<i>El gabinete del piano</i>	336
	<i>El veintitrés encarnado</i>	377
	<i>La ley del marido</i>	340
	<i>Mercedes Expósito</i>	378
MANSBERGER	<i>Cristo de la morería</i>	446
	<i>Porque no sepas qué sé</i>	471
	<i>Pantomima</i>	454
	<i>Un suicidio</i>	474
MEL	<i>El día de la ira</i>	418
	<i>El retrato</i>	478
	<i>La ensaladillas</i>	438
	<i>El factor negativo</i>	460
	<i>El ladrón romántico</i>	426
	<i>Caperucita López</i>	485
	<i>Donde nace el amor</i>	479
	<i>El galán de la muerte</i>	435
	<i>Hasta renacer</i>	422
	<i>Regalo de boda</i>	480
	<i>Se compra pan duro</i>	496
	<i>Una historia de adulterio</i>	442
	<i>La malicia de las acacias</i>	413
	<i>Las sobrinas del cardenal</i>	433
	<i>Los dos marineros</i>	458
MELENDRERAS	<i>Kultur und Liebe</i>	373
	<i>La venta del alma</i>	392
	<i>El mal amor de una reina</i>	381
	<i>De mi vida y milagros</i>	415
	<i>La estrella cautiva</i>	369
	<i>La señorita Perséfone</i>	411
	<i>Cuando acaba la juventud</i>	403
	<i>Los postres del banquete</i>	358
	<i>Los bajos fondos del amor</i>	407
	<i>El caballero de la luz astral</i>	357

Caracterización y análisis de las revistas más destacadas

	<i>El rey casamentero</i>	366
MIKE	<i>El gran borracho</i>	402
	<i>La dicha oculta</i>	430
	<i>El amor de las casadas</i>	421
	<i>El poderoso</i>	417
	<i>Mendrugos en cama de galgos</i>	447
	<i>Los aires de la sierra</i>	395
	<i>Maternidad última</i>	459
	<i>La misericordia</i>	453
	<i>Las inquietudes de una virgen loca</i>	449
	<i>Amor funesto</i>	405
	<i>El hijo de otros</i>	427
	<i>Anécdotas del amor</i>	423
	<i>La saturada</i>	399
NUERE	<i>La mujer sin cara</i>	394
	<i>Llamamiento misterioso</i>	482
	<i>La señorita Frivolidad</i>	437
	<i>"Aguiles López"</i>	416
	<i>Lumbre de hogar</i>	406
	<i>El laberinto</i>	400
	<i>El alma de monigote</i>	390
PERALS	<i>El desquite</i>	379
	<i>La estatura</i>	391
	<i>Amor de golfa</i>	383
	<i>El galán en ocaso</i>	246
	<i>La aventura de Margot</i>	396
	<i>Una noche de carnaval en Niza</i>	338
	<i>Sor Inés de la ruleta</i>	344
	<i>Valor y miedo</i>	348
	<i>La hija del verano</i>	364
	<i>Batalla de amor</i>	372
PONS	<i>Misa de botón quitao</i>	380
	<i>La pensión ideal</i>	371
	<i>La dulzura del mar</i>	397
	<i>Avisa al Dr. Ramírez</i>	452
	<i>La pobre reina de Chipre</i>	374
	<i>Las dos amigas</i>	385
	<i>La Fuga</i>	352
	<i>El corazón</i>	367
	<i>La desenvuelta zarabanda</i>	412
	<i>Una realidad escabrosa</i>	387
	<i>Llovido del cielo</i>	359
RAUL DAVID	<i>La onerosa palma de las vírgenes</i>	470
REGUERA	<i>El precio de una vida</i>	388
REYES	<i>El sonrojo de los negros</i>	342
SÁNCHEZ FELIPE	<i>A la antigua española</i>	362

#### 6.4. 4.- GRANDES LÍNEAS ARGUMENTALES

El peso de la temática en el conjunto de la línea argumental no es fácil de deslindar dada la complejidad de la misma y el hecho de que la mayoría de las novelas desarrollan varias líneas temáticas a la vez. Un índice estadístico nos lleva a comprobar que el tema del amor o más bien de las relaciones afectivas de pareja y todas sus variantes, celos, traición, adulterio, desengaño e incluso honor, ocupan un parte importante de los relatos, al punto de que de las ochenta y ocho novelas analizadas como muestreo, más de cuarenta y cinco tienen como tema las relaciones hombre-mujer.

La relación amorosa es un tópico en toda producción literaria y es además el de mayor rendimiento en la literatura de gran difusión, en particular si se recurre a enfoques que contengan aspectos morbosos o que se aparten de lo que sería un planteamiento convencional. La visión en torno a este tema en *La Novela Corta* es muy variada, porque variados son sus autores. El enfoque y resolución de los conflictos amorosos es siempre un reflejo de los valores morales imperantes en la sociedad a la que va dirigida. Sin embargo, en este tipo de producción literaria con que nos enfrentamos, no podríamos localizar una postura moral que mantenga una línea general definida. Se produce una multiplicidad de situaciones, a veces con arranques similares y muy dispares conclusiones. A lo largo de estos relatos, el lector se enfrenta a la situación tópica del libertino que seduce y abandona a la infeliz Rosarito<sup>710</sup>, al planteamiento ejemplarizante del esfuerzo noble y honrado que lleva a una de las protagonistas de *Las niñas de Recoletos*<sup>711</sup> a trabajar de modista para poder casarse con

---

<sup>710</sup> Vid., Valle Inclán, *Rosarito*, *La N. C.*, nº 108, 26 enero de 1918.

<sup>711</sup> Vid., G. Díaz Caneja, *Las Niñas de Recoletos*, Ilus. int. Garrán *La N. C.*, nº 363, 18 noviembre de 1922.

su novio mientras que su hermana acaba como querida de hombres ricos; otras novelas proponen relaciones amorosas de difícil comprensión: a modo de ejemplo citaremos los casos de Jaime Estradas<sup>712</sup>, que no puede superar el suicidio de su vieja y disoluta amante para reemprender su vida con Matilde, el de Ricardo Clavero<sup>713</sup>, quien por su indecisión aboca a la desgracia a las dos mujeres con las que se relaciona, o el de Fernando Almazán<sup>714</sup>, cuya novia se siente atraída por él mientras cree que tiene muchas admiradoras que le escriben continuas notas de amor y pierde todo interés al enterarse de que todas proceden de la misma joven.

Los conflictos amorosos no suelen tener una resolución positiva como en las novelas rosa, tampoco se resuelven en la línea de la moral tradicional católica, son muy pocos los casos con finales ejemplarizantes, las obras simplemente pretenden entretener y agradar, con finales que, en muchas ocasiones, resultan sorprendidos y curiosos para un público que no se plantea si son justos o injustos, moralmente aceptables o inaceptables.

Desde este punto de vista cabría clasificar dos novelas que tienen como tema la violación o el honor. En *La España trágica*<sup>715</sup>, Pepe Luis mata al señorito que intenta violar a Mary Luz. Transcurridos muchos años la pareja logra reunirse en un desenlace más o menos afortunado. Por el contrario Leonor Petti, la protagonista de *El Medallón*<sup>716</sup>, se suicida porque se cree culpable de su violación. Cuando su esposo descubre en un convento en el que ingresa al violador, lo matará y acabará el mismo muriendo a manos de los monjes que lo enterrarán vivo.

---

<sup>712</sup> Vid., A. de Hoyos y Vinnnet, *El amor de Jaime Estrada*, *La N. C.* n° 38, 23 septiembre 1916.

<sup>713</sup> Vid., Eduardo Marquina, *Agua en cisterna*, *La N. C.*, n° 127, 8 octubre 1918.

<sup>714</sup> Vid., Federico García Sanchis, *Fémima*, *La N. C.*, n° 115, 16 marzo de 1918.

<sup>715</sup> Vid., Pedro de Répide, *La España trágica*, *La N. C.*, n° 122, 4 mayo 1918.

<sup>716</sup> Vid., Vargas Vila, *El Medallón*, *La N. C.*, n° 125, 25 mayo 1918.

Un apartado interesante constituye el análisis de los personajes centrales de estas tramas, hombres y mujeres a los que los autores configuraron de acuerdo al contexto social de una época que permitía a los hombres una situación que estaba vedada a la mujer laboral y culturalmente. Los hombres tienen una independencia económica, una vida propia, pueden presentarse con perfiles melancólicos, atildados, alocados, pero, en general, responden a unos parámetros de autonomía, mientras que la mujer es en este momento víctima de una marginación que la posterga y encasilla en un triple vértice: “mujer de su casa”, “mujer de vida fácil” o “mujer trabajadora”.

Son muy pocos los casos en que la mujer esforzada e independiente se alza en el centro de la novela; ello ocurre en *El hijo de la soltera*<sup>717</sup>, obra en la que el autor se pone de parte de la mujer valiente capaz de sacar una oposición y mantener a su hijo, mientras que su hermana sufre el abandonarlo en la Inclusa para quedar bajo la protección de una parienta rica.

La función social de la mujer de la época queda bien descritas en *Los aires de la sierra*<sup>718</sup>, donde madres e hijas pugnan por cazar un buen marido o en la bondad de Marga, protagonista de *Amapola entre espigas*<sup>719</sup>, que consigue domar a un marido rudo y convertirlo en un hombre amable o en el ejemplarizante caso de las hermanas de *La pensión ideal*<sup>720</sup>, arruinadas por no haber aprendido a hacer nada en la vida. En esa misma línea tradicional situaríamos a la protagonista de *La Cartucherita*<sup>721</sup>, fiel a su marido en medio del acoso de un amor pecaminoso o a Mary que perdona todos los devaneos del esposo

---

<sup>717</sup> Vid., Alberto Valero Marín, *El hijo de la soltera*, *La N. C.*, nº 347, 29 julio de 1922.

<sup>718</sup> Vid., A. Martínez Olmedilla, *Los aires de la sierra*, cit.

<sup>719</sup> Vid., Eugenio Noel, *Amapola entre espigas*, *La N. C.*, nº 65, 31 marzo de 1917.

<sup>720</sup> Vid., Carmen de Burgos, *La pensión ideal*, *Ilus. int. Pons, Ilus. port. Reyes*, *La N. C.*, nº 371, 13 enero de 1923.

<sup>721</sup> Vid., Arturo Reyes, *La Cartucherita*, *La N. C.*, nº 121, 27 abril de 1918.

Son muchos los casos de mujeres que constituyen tipos transgresores de las convenciones morales, muy atractivos para la ficción narrativa. Tanto en la temática de la obra como en las ilustraciones que analizaremos después, encontramos mujeres casadas refugiadas en un amante y damas de lo que se ha dado en llamar “vida alegre”: cocottes, bailarinas y prostitutas.

Los diferentes argumentos nos ofrecen visiones dispares de la mujer. Mientras la sacrificada protagonista de *La Altísima*<sup>722</sup> en la línea de la moral convencional, se redime por el amor de un hombre, otras damas tienen unos comportamientos totalmente opuestos. Así por ejemplo la madre de Luis P. Varamil, en *La señora de Varamil*<sup>723</sup>, es descubierta por su propio hijo compartiendo cama con su amante, cuando él creía estar persiguiendo a su infiel esposa., o doña Purificación<sup>724</sup>, en la obra a la que da título, engaña despiadadamente a su marido.

Una vez destacado el peso que las historias de amor tienen en *La Novela Corta*, hemos de señalar que ello no es razón para que los autores obvien por completo otros problemas de la sociedad, que también ocupan su espacio en esta colección, aunque con menos importancia de lo que cabría esperar, atendiendo a los propósitos editoriales iniciales.

Los avatares de la vida política y un atisbo de crítica social están recogidos en *El día de la ira*<sup>725</sup>, relato que acaba en drama cuando los campesinos, cansados de la demagogia matan, al diputado o también en la actitud de los familiares de Leonardo<sup>726</sup>, protagonista de *En el umbral del drama*, un político idealista que se verá despreciado

---

<sup>722</sup> Vid., Felipe Trigo, *La Altísima*, *La N. C.*, nº 35, 2 febrero de 1916.

<sup>723</sup> Vid., Linares Rivas, *La señora Varamil*, *La N. C.*, nº 128, 15 mayo de 1918.

<sup>724</sup> Vid., Diego de San José, *Doña Purificación*, *La N. C.*, nº 117, 23 marzo de 1918.

<sup>725</sup> Vid., José Francés, *El día de la ira*, *Ilus. Mel*, *La N. C.*, nº 418, 8 diciembre de 1923.

<sup>726</sup> Vid., Manuel Bueno, *En el umbral del drama*, *La N. C.*, nº 7, 26 febrero de 1916.

por los suyos cuando piensan que su postura los puede perjudicar económicamente.

Las interpretaciones a esta escasa preocupación por las cuestiones sociopolíticas serían diversas, bien podrían deberse al miedo a la censura, o al temor a la pérdida de lectores; lo cierto es que *La Novela Corta* se aparta de cualquier compromiso político y solo en contadas ocasiones se encuentran indicios de reivindicaciones humanitarias de justicia.

Un tema de cierta importancia en el conjunto lo constituyen los relatos referidos a las aventuras y a los viajes, entre los que cabría citar: *Seis días fuera del mundo*<sup>727</sup>, *Doña Tecla en Pomotú*<sup>728</sup>, *De Madrid al Cairo o La sonrisa de la Esfinge*<sup>729</sup> y *El encanto de Buenos Aires*<sup>730</sup>. La primera de ellas es una historia de aventuras casi de ciencia ficción, las demás tienen sus escenarios repartidos por diferentes países y lugares, pero no destacan precisamente por ser amenas, son farragosas y resulta complicado seguir la línea narrativa.

Mucho menor peso en el conjunto de la colección tienen las novelas que giran en torno a temas históricos. La historia sirve de marco a algunos relatos, en los que la reconstrucción no tiene intenciones de ser exacta, lo único que buscan es un escenario diferente. Ideológicamente estas novelas no marcan una postura definida a favor o en contra de la Institución monárquica, pero no están en línea con una exaltación de la institución. Los reyes presentes en muchas de ellas, Felipe II, Felipe III, Felipe IV, Carlos II y Fernando VII, son tiranos, corruptos e incluso demasiado promiscuos<sup>731</sup>.

---

<sup>727</sup> Vid., J. Pérez Zúñiga, *Seis días fuera del mundo*, *La N.C.*, nº 70, 5 mayo de 1917.

<sup>728</sup> Vid., J. Pérez Zúñiga, *Doña Tecla en Pomotú*, *La N.C.*, nº 111, 16 febrero de 1918.

<sup>729</sup> Vid., P. Iglesias Hermida, *De Madrid al Cairo*, *La N.C.*, nº 120, 20 abril de 1918.

<sup>730</sup> Vid., E. Gómez Carrillo, *El encanto de Buenos Aires*, *La N.C.*, nº 47, 25 noviembre de 1916.

<sup>731</sup> A modo de ejemplo citamos, E. Carrère, *La leyenda de San Plácido*, *La N.C.*, nº 34, 2 octubre 1916; Diego de San José, *Purificación*, *La N.C.*, nº 116, 23 marzo de 1918.



La religión, curiosamente para una época en que las costumbres piadosas tenían un importante peso en la sociedad, ocupa escaso lugar, prácticamente está ausente de las novelas y aparece como simple referente social. Es lugar de refugio de algunos protagonistas, pero también se establece una fuerte crítica de aspectos como la Inquisición o la postura hipócrita de algunos cristianos<sup>732</sup>. En el conjunto de la colección si hay algún título aislado de meditación religiosa<sup>733</sup>, pero quizás motivado por el escaso éxito editorial, no hemos localizado ni una sola obra de tema hagiográfico.

Pese a las dificultades señaladas para ofrecer una sistematización temática, en el cuadro general nº 1<sup>734</sup> hemos establecido un pequeño resumen de la trama de ochenta y ocho novelas de la colección, que nos permite deducir unas conclusiones relativas al índice de frecuencias de aparición temática. Cinco ejemplares, corresponden con estudios críticos de diferentes autores. De las restantes, cuarenta y seis tienen como tema central o secundario las relaciones de pareja, cinco transcurren en torno a la política y la crítica social, cinco a los viajes, cuatro son cuentos fantásticos, cuatro arrancan de la locura del personaje central, dos tienen temática religiosa y el resto transcurren en torno a temas variados como el robo o el asesinato o los avatares de la fortuna que acucian a los personajes. El siguiente gráfico plasma en porcentajes estas índices y recuentos temáticos que, pese a haber sido realizados sobre un muestreo son extrapolables al resto de las novelas que componen la colección:

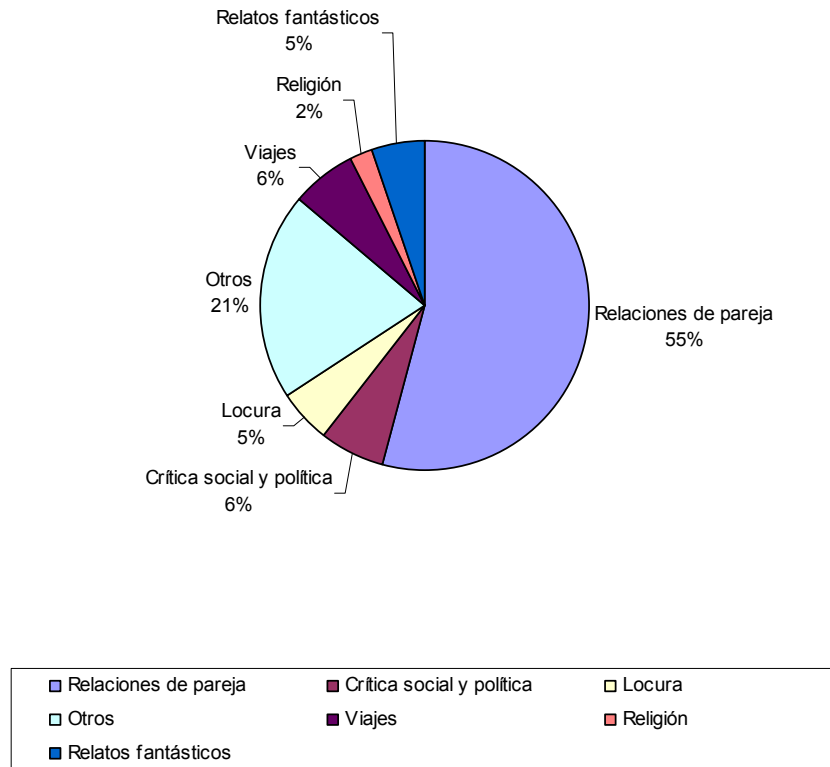
---

<sup>732</sup> Vid., *El medallón*, cit; Díez de Tejada, *Cristo en la morería*, Ilus. int. Masberger, Ilus. port. Nuere, *La N.C.*, nº 446, 21 junio 1924.

<sup>733</sup> Vid., F. Villaespesa, *El caballero del milagro*, *La N.C.*, nº 14, 22 abril 1916 y V. Díez de Tejada, *El Santo*, *La N.C.*, nº 271, 26 febrero 1921.

<sup>734</sup> Vid., cuadro nº 2, p. 498.

## GRÁFICO DE LOS TEMAS ESTRUCTURADORES



Centrándonos en los números que tienen una estructura propiamente narrativa, podemos afirmar que en *La Novela Corta* se produce una presencia masiva de relatos lineales: siguen un orden cronológico riguroso con un planteamiento, un desarrollo de los hechos que viene a modificarlo y un desenlace. El público potencial al que la colección está dirigida así lo aconsejaba; se trata del lector medio que prefiere un seguimiento asequible y admite pocas audacias formales.

No está exenta la colección de algunos ejemplos en que si se localizan experimentos y empleos de otras técnicas. Un caso curioso lo supone la novela titulada *El viajero*. Se trata de una narración en primera persona con aparente carácter autobiográfico en la que la voz del narrador llegado al punto en que desea contar una

aventura ocurrida en Córcega adopta la estructura teatral justificando previamente esta decisión:

“El carácter dramático de la narración que tan profundamente me impresionara rehuye toda retórica y exige sobriedad y sencillez. He creído que estas condiciones resaltarían más que en la forma novelesca en la forma escueta y vivaz del diálogo escénico y me encomiendo a la benevolencia del que la leyere”<sup>735</sup>.

Llegados a este punto hemos de detenernos para hacer una somera referencia al punto de vista desde el que llegan al lector estos relatos, de la voz del narrador, fundamental porque ello forma parte esencial de la estructura narrativa.

En *La Novela Corta*, se observa un peso esencial de la tercera persona narrativa, con la presencia de un narrador omnisciente que domina la acción, los sentimientos y pensamientos de los personajes. Prácticamente en el 88% de las novelas de las analizadas, encontramos un narrador omnisciente, un dios que puede:

- 1) Informar objetivamente de lo que está pasando
- 2) Meterse dentro de los personajes
- 3) Interpretar para los lectores la apariencia de los personajes, lo que dicen sus actos o sus ideas, aún si los propios personajes un pueden hacerlo.
- 4) Moverse libremente en el tiempo y en el espacio para brindarnos vistas panorámicas, microscópicas o históricas de lo que sucede, sucedió o sucederá.

Oigamos al narrador del *El amor de Jaime Estradas*:

*Jaime contemplaba entre curioso, tierno, compasivo e irritado: Pero pronto no bastóle aquello a la crueldad morbosa y sensual que iba apoderándose de él poco a poco. Necesitaba hacerla sufrir, verla revolverse entre las miserias, sentirla padecer todas las afrentas del burlesco calvario*<sup>736</sup>.

---

<sup>735</sup> Cfr., Cristóbal de Castro, *El Viajero*, *La N. C.*, nº 39, 30 septiembre 1916.

<sup>736</sup> Cfr., A. de Hoyos y Vinnet, *El amor de Jaime Estrada*, *La N. C.*, nº 38, 23 septiembre de 1916.

Basta mirar el cuadro general nº 2 para sopesar que, de las setenta y nueve obras catalogadas dentro del género narrativo, sólo se localizan nueve relatos que estén escritos en primera persona. A modo de ejemplo recogemos la voz del narrador que abre la novela *El alma de la raza*:

*¿Tendré el valor de escribir la historia de estos días fatales cuya tristeza me atrae sin embargo, con el prestigio de un sueño insensato?*<sup>737</sup>.

A todo ello habría que añadir el uso en tercera persona de un narrador que va más allá de la omnisciencia se trata del narrador implícito, que se dirige al lector, le habla o juzga la acción desde la primera persona narrativa.

Veamos el autor implícito del *El pobre Lucas*:

*En suma, Lucas era tonto de capirote, según el decir piadoso de sus conciudadanos; pero nosotros, a fuer de imparciales testigos disentimos y no disentimos de la vulgar opinión. Lucas no era tonto; Lucas era bueno*<sup>738</sup>.

O al autor que se dirige al lector con pomposo tono en *El Poema de D. Uriarte*:

*Vosotros, los poetas nocherniegos, búhos de la rima, ruiseñores de los jardines públicos y murciélagos de las tabernas, y vosotros también tenderos honestos que salís los sábados por la noche a picos pardos y olvidáis en esa hora de locura vuestro acordeón y vuestros libros de caja, vosotros, todos los trasnochadores, narcisos del organillo, tahúres diestros de flor, mangantes apicarados y borrachos discursivos, conocéis seguramente el precioso gabán ,color de ala de mosca, del poeta mirlo, del intrépido caballero don Alonso Segundo Simeón Uriarte de Pujana*<sup>739</sup>.

De resultas de todo ello, podemos concluir que la colección a nivel formal es muy clásica, respeta el esquema tradicional de la novela decimonónica y huye de la vanguardias que en ese momento están aflorando en la literatura, en un intento de adaptarse a los gustos del público poco habituado a leer y que podría desviarse y confundirse con experimentos o técnicas más novedosas.

---

<sup>737</sup> Cfr., José M<sup>a</sup> Vargas Vila, *El alma de la raza*, *La N.C.* nº 30, 5 agosto 1916.

<sup>738</sup> Cfr., Federico Oliver, *El pobre Lucas*, *La N. C.* nº 43, 28 octubre de 1916.

<sup>739</sup> Cfr., Emilio Carrère, *El poema de D. Uriarte*, *La N. C.*, nº 107, 19 enero de 1918.

Con respecto al lenguaje utilizado, señalaremos que en un 90% de las obras, la lengua utilizada se corresponde con el lenguaje considerado de uso “normativo”. Encontramos algunas novelas<sup>740</sup> en las que el autor pone que en boca de los personajes un lenguaje dialectal, coloquial y a veces vulgar, pero la incidencia en el conjunto de la colección no es demasiado amplia, quizás porque es en el género teatral en el que los autores tienden a manifestar la hiperglosia lingüística y por las circunstancias anteriormente señaladas apenas hay ejemplares que se aparten de la narrativa.

La colección completa de *La Novela Corta* consta de cuatrocientos noventa y nueve números, de los cuales cuatrocientos dieciocho, según se indica en nota a pie de página, se ofrecen como “obras inéditas”. El valorar o analizar todos los números de la colección es algo que desborda y se aleja de nuestro propósito de establecer un corpus comparativo entre varias colecciones. De ahí que hemos escogido aleatoriamente ochenta y ocho números de los publicados para proceder a su análisis.

En los cuadros que incluimos a continuación hemos sistematizado algunos de los aspectos estudiados hasta ahora centrándolos en esos ochenta y ocho ejemplares. En el cuadro general nº 1<sup>741</sup>, se incluyen el título de la obra, fecha de publicación, nombre del autor y el argumento.

En el cuadro nº 2<sup>742</sup>, se analizan otras cuestiones a las que también nos hemos referido en este capítulo: género narrativo, voz del narrador, la ubicación y el nivel social predominante en la obra, el registro lingüístico utilizado y el precio de cada uno de los ejemplares.

---

<sup>740</sup> Vid., Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, *Pepita Reyes*, cit.; J. L. Pinillos, *Cintas Rojas*, *La N. C.*, nº 41, 14 octubre de 1916; Arturo Reyes, *Cartucherita*, cit.; Cristóbal de Castro, *El Mujeriego*, *La N. C.*, nº 123, 11 mayo 1918.

<sup>741</sup> Vid., cuadro nº 1, p. 494

<sup>742</sup> Vid., cuadr nº 2, p. 498

LA NOVELA CORTA

CUADRO GENERAL  
Cuadro nº 1

AÑO FECHA	Nº	TÍTULO	AUTOR	ARGUMENTO
1916 (26-2)	77	<i>En el umbral del drama</i>	Manuel Bueno	El político idealista no es comprendido por su mujer que solo desea beneficios.
1916 (1-7)	26	<i>El crimen del fauno</i>	Antonio Hoyos y Vinent	Denuncia de la educación que se da en los colegios jesuitas
1916 (8-7)	227	<i>El hombre de negro</i>	Carmen de Burgos (Colombine)	Consecuencias psicológicas negativas derivadas del trato con un marido brutal
1916 (15-7)	228	<i>Nada menos que todo un hombre</i>	Miguel de Unamuno	Problemas graves en la pareja. Triunfa el amor
1916 (22-7)	229	<i>La misa azul</i>	Eduardo Marquina	La coquetería de una mujer causa problemas entre la gente sencilla
1916 (5-8)	30	<i>El alma de la raza</i>	José M <sup>a</sup> Vargas Vila	Tragedia producida por una herencia genética de locura.
1916 (12-8)	31	<i>Pepita Reyes</i>	S. y J. Álvarez Quintero	La mujer que triunfa como artista, pero debe renunciar a su amor.
1916 (12-8)	32	<i>El raro amor de Gustavo Pinares</i>	José Francés	Los amores apasionados del hombre le llevan al suicidio A pesar de que su amante ya le había abandonado
1916 (19-8)	33	<i>El hijo de Bartola</i>	Juan Antonio Cavestany	El compañerismo entre dos artistas de circo acaba en desastre con la muerte de uno de ellos cuando acaba de nacer su hijo
1916 (26-8)	34	<i>La leyenda de San Plácido</i>	Emilio Carrere	Pretensiones de Felipe IV a una novicia. La abadesa deshace sus planes
1916 (9-9)	36	<i>Intelecto y Belleza</i>	Pompeyo Gener	Anécdotas históricas contadas por personajes que las vivieron.
1916 (16-9)	37	<i>El alma de Torquemada</i>	Diego de San José	Diario del temible inquisidor que acaba con su espantosa muerte
1916 (23-9)	38	<i>El amor de Jaime Estrada</i>	A. de Hoyos y Vinent	El joven que no puede olvidar a su amante cuyo suicidio impide la boda con su prometida
1916 (30-9)	39	<i>El Viajero</i>	Cristóbal de Castro	Un viajero sufre un ataque en Córcega del que consigue salir
1916 (7-10)	40	<i>El ama de casa</i>	Gregorio Martínez Sierra	La segunda esposa de carácter afable que consigue atraer a los hijos de su marido
1916 (14-10)	41	<i>Cintas rojas</i>	José López Pinillos	Un aficionado a los toros asesina a una familia para obtener el dinero que cuesta ir a la corrida de su ídolo
1916 (21-10)	42	<i>La torre sin puerta</i>	P. Répide	La mujer hastiada de su marido busca un amante. Los dos en complicidad la engañan. Metida en la prostitución es asesinada
1916 (28-10)	43	<i>El pobre Lucas</i>	Federico Oliver	El marido por un mal entendido mata a su mujer
1916 (4-11)	44	<i>Los Bárbaros</i>	Joaquín Dicenta	El pueblo se rebela contra los caciques
1916 (11-11)	45	<i>Al Oído</i>	F. García Sanchis	Una dama narra a su amante la historia de cómo la corteja el rey y que ella descubre que es su medio hermano.
1916 (18-11)	46	<i>La última Fada</i>	Condesa de Pardo Bazán	Isayo de Leonís mata al hada Bibiana para desencantar a Merlín. Arrepentido se va a Compostela
1916 (25-11)	47	<i>El encanto de Buenos Aires</i>	Gómez Carrillo	El autor cuenta su estancia en Buenos Aires
1916 (2-12)	48	<i>Los hombres (Mary los descubre)</i>	Alberto Insúa	La protagonista descubre cuando se casa las bajezas de los hombres a las que debe resignarse
1916 (9-12)	49	<i>Los hombres (Mary los perdona)</i>	Alberto Insúa	La protagonista perdona las debilidades de su esposo cuando es madre.

## Caracterización y análisis de las revistas más destacadas

1916 (16-12)	50	<i>La tenacilla de oro</i>	Juan Pérez Zúñiga	Un peluquero de hombres intenta transformar su negocio en peluquería de lujo. Los graves problemas hacen que regrese a su línea inicial.
1916 (23-12)	51	<i>El Tintero de Talavera</i>	Eugenio Sellés	Drama histórico. Un hombre seduce a una joven y descubre que es su hija. Angustiado acaba en un convento.
1916 (30-12)	52	<i>La venganza de Julia</i>	Pedro de Répide	Julia consigue arruinar al hombre que años atrás la violó y abandonó.
1917 (17-02)	59	<i>El perseguidor</i>	Carmen de Burgos (Colombine)	Una joven viuda viaja por Europa huyendo de la soledad. El matrimonio con Daniel le da la felicidad.
1917 (17-03)	63	<i>Amigas viejas</i>	Fco Villaespesa	La amistad entre dos mujeres es tan fuerte que supera que el marido de una mate al marido de la otra.
1917 (31-03)	65	<i>Amapola entre espigas</i>	Eugenio Noel	La muchacha dulce que enseña a los campesinos y se casa con uno de ellos.
1917 (14-04)	67	<i>El Jayón</i>	Concha Espina	Marcela cría a y permuta por el suyo deforme a un niño de la misma edad que el suyo sospechando que es hijo de su marido. Cuando su hijo muere reconoce la verdad.
1917 (5-05)	70	<i>Seis días fuera del mundo</i>	Juan Pérez Zúñiga	El narrador y un inventor hacen un viaje imaginario a la luna y a varios planetas dentro de un armario de luna
1917 (14-07)	80	<i>El corazón ajeno</i>	José Francés	Las confesiones y malentendidos hacen el amor imposible.
1917 (15-09)	89	<i>Casa para estudiantes</i>	Diego de San José	Para salvarla honra de su madre, la hija hace pasar a su hermanastro por hijo suyo.
1917 (10-10)	97	<i>Los abismos</i>	Felipe Trigo	La mujer derrochadora que se ve abocada al adulterio. Al final el marido la perdona.
1917 (5-01)	105	<i>Los cantos populares españoles</i>	Recopilación	Selección de poemas agrupados por temas.
1918 (19-01)	107	<i>El poema de D. Uriarte</i>	Emilio Carrere	Un poeta que busca la inspiración para hacer un gran poema cuando la encuentra no lo escribe porque desea guardar sus sentimientos.
1918 (26-01)	108	<i>Rosarito</i>	Ramón del Valle Inclán	En el Pazo un primo libertino seduce a su inocente prima que al final se suicida.
1918 (2-02)	109	<i>La Gaviota</i>	Fernán Caballero	Adaptación de la novela
1918 (9-09)	110	<i>La Gaviota</i>	Fernán Caballero	Adaptación de la novela
1918 (16-02)	111	<i>Doña Tecla en Pomotú</i>	Juan Pérez Zúñiga	Aventuras de Doña Tecla que viaja por el Pacífico para recoger una herencia.
1918 (23-02)	112	<i>El amigo de la muerte</i>	Pedro A. De Alarcón	Texto de un cuento fantástico
1918 (9-03)	114	<i>Deigénita</i>	Rafael López de Haro	Extraña historia de alucinaciones y fenómenos.
1918 (16-03)	115	<i>Fémica</i>	Federico García Sanchís	La amante celosa por las miles de cartas que recibe su novio pierde el interés por él cuando se entera de que una misma joven las escribe todas.
1918 (23-03)	117	<i>Purificación</i>	Diego San José	El engaño que sufre un marido a manos de su mujer y el amante con mediación de Fernando VII
1918 (06-04)	118	<i>La sonrisa de la esfinge</i>	E. Gómez Carrillo	Narración de un viaje por Egipto
1918 (13-04)	119	<i>Medicina rústica</i>	Silverio Lanza	Un joven se hace pasar con éxito por médico de un pueblo
1918 (20-04)	120	<i>De Madrid al Cairo</i>	Prudencio Iglesias Hermida	Aventuras de Juan el Duero por Egipto.
1918 (27-04)	121	<i>Cartucherita</i>	Arturo Reyes	El torero enamorado de la esposa de su protector. Al final muere.
1918 (4-05)	122	<i>La España trágica</i>	Pedro de Répide	El criado mata al señorito que pretende violar a su novia. Después de un desgraciado matrimonio de ella ambos huyen a América
1918 (11-05)	123	<i>El mujeriego</i>	Cristóbal de Castro	Una pareja adinerada se apiada de una joven huérfana. Cuando se le llevan se arrepienten de su error porque ella padece ataques epilépticos.
1918 (18-05)	124	<i>Amnesia</i>	Amado Nervo	La amnesia convierte a una mujer egoísta y dura en una mujer amable.

## Caracterización y análisis de las revistas más destacadas

1918 (25-05)	125	<i>El Medallón</i>	Vargas Vila	Un militar que tras la violación y el suicidio de su esposa se hace monje. Mata al causante de sus penas. Los monjes lo entierran vivo.
1918 (1-05)	126	<i>La Felicidad doméstica</i>	Antonio de Trueba	Las disputas domésticas entre varias parejas de distintos niveles sociales.
1918 (8-06)	126	<i>Agua en Cisterna</i>	Eduardo Marquina	Un joven se debate entre dos amores. Al final, Berta se casa con un millonario y Lucía se suicida.
1918 (15-05)	128	<i>La señora de Varamil</i>	Linares Rivas	Un hombre se cree engañado y recurre a la justicia para acabar por descubrir que quien tiene un amante es su propia madre.
1918 (22-06)	129	<i>El domador de demonios</i>	Felipe Trigo	Un hombre tras recibir un diagnóstico de cáncer pierde sus miedos y se convierte en un triunfador.
1918 (29-06)	130	<i>Arroz y Tartana</i>	Vicente Blasco Ibáñez	La mujer que por ansias de ascenso social aboca su casa a la desgracia y la ruina.
1920 (10-7)	237	<i>Estudio crítico de las obras de Palacio Valdés</i>	Andrés González-Blanco	Crítica literaria
1920 (11-12)	260	<i>Tulio Montalbán y Julio Macedo</i>	Miguel de Unamuno	Elvira se enamora de Tulio porque ha sido un héroe. Él busca otra mujer que le ame por sí mismo.
1921 (30-4)	281	<i>Antología crítica de las obras de Joaquín Dicenta</i>	Andrés González-Blanco	Crítica literaria
1921 (4-6)	286	<i>Estudio Crítico de Pardo Bazán</i>	Varios	Estudio de algunas novelas de la autora
1921 (11-06)	287	<i>Antología crítica de las obras de Felipe Trigo</i>	Andrés González-Blanco	Crítica literaria
1921 (17-12)	314	<i>El infierno de hielo</i>	Álvaro Retama	Un escritor de novelas eróticas no se siente a gusto cuando vive una aventura.
1922 (13-5)	336	<i>El gabinete del piano</i>	Vicente Díaz de Tejada	Una mujer maltratada por la vida vive bajo la protección de un amante rico. No se conmueve cuando su madre intenta acercarse a su coche y éste la atropella.
1922 (27-5)	338	<i>Una noche de carnaval en Niza</i>	Álvaro Retama	Una banda de ladrones comete robos y asesinatos en Niza y París. Logran huir y cargan los asesinatos a un vulgar ratero
1922 (3-6)	339	<i>El suicida asesinado</i>	Carmen de Burgos	Un policía investiga la muerte de un hombre encontrado en la playa. Descubre que el mar es el asesino.
1922 (1-7)	343	<i>El olor de las mimosas</i>	R. Gómez de la Serna	El amor de un joven por Adelaida que nace con las primeras mimosas y muere cuando las mimosas desaparecen.
1922 (29-7)	347	<i>El hijo de la soltera</i>	Alberto Valero Martín	Dos hermanas solteras quedan embarazadas, una entrega su hijo a la Inclusa, la otra decide trabajar y salir adelante con su pequeño.
1922 (19-8)	350	<i>¿Cuál de las tres?</i>	Diego de San José	Un caballero visita a unos amigos y tiene relaciones por la noche con una dama, pero no sabe cuál de las tres mujeres de la casa es la que ha estado con él.
1922 (26-8)	351	<i>Como los hombres</i>	E. Ramírez Ángel	En un bazar unos muñecos cobran vida y quieren escapar y conocer mundo.
1922 (28-10)	360	<i>El incendiario</i>	Alfonso Vidal y Planas	Un español prende fuego a un hotel. En el manicomio confiesa que todo fue intervención del diablo. Muere al final.
1922 (18-11)	363	<i>Las niñas de Recoletos</i>	Guillermo Díaz Caneja	Dos hermanas se abren camino en la vida de forma diferente. Una trabaja de modista para casarse con su novio y la otra acaba de amante de hombres ricos
1922 (2-12)	365	<i>Aurorita la romántica</i>	Alberto Valero Martín	El novio de Aurora la abandona para casarse con otra. Ella se hace monja.
1922 (16-12)	367	<i>El corazón</i>	A. Hernández Catá	Un médico se casa con una mujer frívola ante la tristeza de su enfermera que está loca por él. Cuando ella sufre un accidente Leonor le ayuda a salvarla y luego ve como el matrimonio se une más.
1922 (23-12)	368	<i>El destino payaso</i>	Emilio Carrere	Un señor de cierta edad contrae matrimonio con una joven. Desesperado porque lo engaña se dedica al espiritismo. Intenta matar a un hombre y acaba en un sanatorio.
1923 (6-1)	370	<i>Triunfar después de morir</i>	Torres del Álamo Antonio Asenjo	Una mujer que ansía ser artista logra su primer contrato después de morir. Su único éxito es su entierro.
1923 (13-1)	371	<i>La pensión ideal</i>	Carmen de Burgos	Una madre y cuatro hijas quedan en la ruina ala muerte del padre. Montan un hotelito en su casa pero son tan inútiles que acaban en la ruina.
1923 (24-2)	377	<i>El veintitrés Encarnado</i>	Emilio Carrere	Una prostituta adicta al juego mata a un hombre para obtener dinero y poder jugar a su número el 23 rojo. La policía la detiene cuando va ganando.



## Caracterización y análisis de las revistas más destacadas

1923 (3-3)	378	<i>Mercedes Expósito</i>	Vidal y Planas	Una prostituta mata a su amante un expresidario cuando se entera de que éste ha matado a su hermano.
1923 (24-3)	381	<i>El mal amor de una reina</i>	Diego de San José	La reina Isabel, a causa de los celos intenta que su amante sea acusado de asesinato. El abogado que lo defiende tiene que salir de París para evitar la ira de la dama.
1923 (30-6)	395	<i>Los aires de la sierra</i>	A. Martínez Olmedilla	Historias de una colonia de veraneo en la que las jóvenes y las madres se dedican a buscar novio.
1923 (10-11)	414	<i>La pérfida Italia</i>	E. Ramírez Ángel	Un hombre se enamora en un viaje de una mujer que cree que es inglesa. Cuando vuelve a Madrid se da cuenta de que es española y maestra.
1923 (8-12)	418	<i>El día de la ira</i>	José Francés	En un pueblo pequeño un joven diputado intenta ganar votos, pero los campesinos lo matan
1924 (19-1)	424	<i>Cortesanas célebres</i>	Cristóbal de Castro	Anécdotas de algunas de las más célebres cortesanas de la historia.
1924 (14-5)	445	<i>El mal karma de María del Espíritu Santo Moreno</i>	Rosso de Luna	La protagonista tiene una gran entereza para superar las dificultades, pero su karma siempre le trae mala suerte.
1925 (10-1)	476	<i>La mula perdida</i>	Roberto Molina	Durante la guerra carlista un campesino roba una mula cargada de dinero y mata a su cómplice. Pasados 60 años un nieto suyo diputado presume de la honradez

### LA NOVELA CORTA

#### CUADRO GENERAL

##### Cuadro nº 2

Nº	TÍTULO	Ubicación	Nivel	Género	Narrador	Lenguaje	Precio
7	<i>En el umbral del drama</i>	Madrid	Aristócrata	Teatro		Normativo	5 cts.
26	<i>El crimen del fauno</i>	Pueblo de Levante	Media /Clero Alumnos	Narración	3ª persona	Normativo autor. Pers. vulgar	5 cts.
27	<i>El hombre de negro.</i>	Madrid	Media	Narración	3ª persona	Normativo	5 cts.
28	<i>Nada menos que todo un hombre</i>	Ciudad de provincia Madrid	Media	Narración	3ª persona	Normativo	5 cts.
29	<i>La misa azul</i>	Levante	Media/ Pescadores	Narración	3ª persona	Normativo	5 cts.
30	<i>El alma de la raza</i>	Hacienda América	Artistas Media	Narración	1ª persona	Normativo	5 cts.
31	<i>Pepita Reyes</i>	Madrid	Baja	Teatro		Coloquial pers. Normativo acotac.	10 cts. Extra.
32	<i>El raro amor de Gustavo Pinares</i>	Madrid. Paris Montecarlo	Media	Narración	3ª persona	Normativo	5 cts.
	<i>El hijo de Bartola</i>	Ambulante	Artistas Circo	Narración	3ª persona	Normativo	5 cts
34	<i>La leyenda de San Plácido</i>	Histórico Madrid	Nobleza/ Pueblo bajo	Narración	3ª persona	Normativo	5 cts.
36	<i>Intelecto y Belleza</i>	Histórico. Atenas	Histórico Alta	Narración	3ª persona	Normativo	10 cts. Extra
37	<i>El alma de Torquemada</i>	Histórico.Castilla	Histórico/ Religiosos	Narración	1ª persona	Normativo	5 cts.
38	<i>El amor de Jaime Estrada</i>	Madrid. Costa Azul	Aristócrata	Narración	3ª persona	Normativo	5 cts.
39	<i>El Viajero</i>	Italia Córcega	Media / Bandidos	Narración	1ª persona	Normativo	5 cts.
40	<i>El ama de casa</i>	Madrid	Media	Teatro		Normativo	10 cts. Extra
41	<i>Cintas rojas</i>	Andalucía Córdoba	Campesina	Narración	3ª persona	Normativo autor Dialectal personajes	5 cts.
42	<i>La torre sin puerta</i>	Madrid	Media / Baja	Narración	3ª persona	Normativo	5 cts.
43	<i>El pobre Lucas</i>	Madrid	Baja	Narración	3ª persona	Normativo	5 cts.

Caracterización y análisis de las revistas más destacadas

44	<i>Los Bárbaros</i>	Andalucía rural	Baja	Narración	3ª persona	Normativo	10 cts. Extra
45	<i>Al Oído</i>	Paris	Aristócrata	Narración	1ª persona	Normativo	5 cts.
46	<i>La última Fada</i>	Bretaña Castilla	Históricos Aristócrata	Narración	3ª persona	Normativo	5 cts.
47	<i>El encanto de Buenos Aires</i>	El Barco B. Aires	Media	Narración	1ª persona	Normativo	5 cts.
48	<i>Los hombres (Mary los descubre)</i>	Madrid	Alta	Narración	3ª persona	Normativo	10 cts. Extra
49	<i>Los hombres (Mary los perdona)</i>	Madrid. S. Sebastián	Alta	Narración	3ª persona	Normativo	10 cts. Extra
50	<i>La tenacilla de oro</i>	Madrid	Media / Baja	Narración	3ª persona	Normativo	5 cts.
51	<i>El Tintero de Talavera</i>	Histórica Toledo	Nobleza/ El hampa	Narración	3ª persona	Normativo	5 cts.
52	<i>La venganza de Julia</i>	Madrid	Alta	Narración	3ª persona	Normativo	5 cts.
59	<i>El perseguidor</i>	Córdoba Europa	Media	Narración	3ª persona	Normativo	5 cts.
63	<i>Amigas viejas</i>	Rural	Campesina	Narración	3ª persona	Normativo	5 cts.
65	<i>Amapola entre espigas</i>	Pueblo cerca de Gredos	Campesina	Narración	3ª persona	Normativo	5 cts.
67	<i>El Jayón</i>	Pueblo de Asturias	Campesina	Narración	3ª Persona	Normativo	5 cts.
70	<i>Seis días fuera del mundo</i>	Varios imaginarios	Media	Narración	1ª Persona	Normativo	10 cts. Extra
80	<i>El corazón ajeno</i>	Madrid Castizo	Media	Narración	3ª persona	Normativo	5 cts.
89	<i>Casa para estudiantes</i>	La Mancha Alcalá de Henares	Campesino	Narración	3ª persona	Arcaizante	5 cts.
97	<i>Los abismos</i>	Madrid Extremadura Granada	Media	Narración	3ª persona	Normativo	10 cts. Extra
105	<i>Los cantos populares españoles</i>			Poesía		Normativo / Popular	10 cts. Extra.
107	<i>El poema de D. Uriarte</i>	Madrid	Bohemios	Narración	3ª persona	Normativo	5 cts.
108	<i>Rosarito</i>	Galicia	Nobles	Narración	3ª persona	Normativo	10 cts. Extra
109	<i>La Gaviota</i>			Narración	3ª persona		
110	<i>La Gaviota</i>				3ª persona		10 cts. Homenaje
111	<i>Doña Tecla en Pomotú</i>	Pomotú	Media	Narración	3ª persona	Normativo	10 cts. Homenaje
112	<i>El amigo de la muerte</i>	Madrid La corte	Aristócrata	Narración	3ª persona	Normativo	10 cts. Homenaje
113	<i>La señorita mema</i>	Madrid	Media	Narración	3ª persona	Normativo	10 cts. Extra
114	<i>Deigénita</i>	Madrid	Aristócrata	Narración	3ª persona	Normativo	10 cts. Extra.
115	<i>Fémina</i>	Madrid	Escritores y artistas	Narración	3ª persona	Normativo	5 cts.
117	<i>Purificación</i>	Madrid Histórica	Aristócrata	Narración	3ª persona	Normativo	5 cts.
118	<i>La sonrisa de la esfinge</i>	Egipto	Habitantes de Egipto	Narración	3ª persona	Normativo	10 cts. Homenaje
119	<i>Medicina rústica</i>	Rural	Media campesina	Narración	1ª persona	Normativo	10 cts. Extra
120	<i>De Madrid al Cairo</i>	Egipto	Aventurera	Narración	1ª persona		10 cts. Extra
121	<i>Cartucherita</i>	Málaga	Media	Narración	3ª persona	Normativo / Dialectal	10 cts.
122	<i>La España trágica</i>	Andalucía Marruecos	Baja	Narración	3ª persona	Normativo	

Caracterización y análisis de las revistas más destacadas

123	<i>El mujeriego</i>	Madrid Rural Francia	Alta	Narración	3ª persona	Normativo / Dialectal	10 cts.
124	<i>Amnesia</i>	Madrid Rural	Media	Narración	1ª persona	Normativo	10 cts.
125	<i>El Medallón</i>	Italia	Media	Narración	3ª persona	Normativo	10 cts.
126	<i>La Felicidad doméstica</i>	Pueblo de Castilla	Media	Narración	3ª persona	Normativo	10 cts. Extra
127	<i>Agua en Cisterna</i>	Panamá	Media	Narración	3ª persona	Normativo	5 cts.
128	<i>La señora de Varamil</i>	Madrid	Media	Narración	3ª persona	Normativo	10 cts. Extra
129	<i>El domador de demonios</i>	Madrid	Periodistas y artistas	Narración	3ª persona	Normativo	10 cts. Extra
130	<i>Arroz y Tartana</i>	Valencia	Media	Narración	3ª persona	Normativo	10 cts. Extra
237	<i>Estudio crítico obras Palacio Valdés</i>			Crítica literaria		Normativo	30 cts. Extra
260	<i>Tulio Montalbán y Julio Macedo</i>	Isla perdida del océano	Media	Narración	3ª persona	Normativo	10 cts.
281	<i>Antología crítica obras J. Dicenta</i>			Crítica literaria		Normativo	30 cts. Extra
286	<i>Estudio Crítico de Pardo Bazán</i>			Crítica literaria		Normativo	30 cts. Extra
287	<i>Antología crítica obras Felipe Trigo</i>			Crítica literaria		Normativo	30 cts. Extra
314	<i>El infierno de hielo</i>	Madrid	Artistas media	Narración	3ª persona	Normativo	10 cts.
336	<i>El gabinete del piano</i>	Madrid	Alta y Baja	Narración	3ª persona	Normativo	20 cts. Extra
338	<i>Una noche de carnaval en Niza</i>	Paris Niza	Ladrones / Alta	Narración	3ª persona	Normativo	20 cts. Extra
339	<i>El suicida asesinado</i>	Cascaes cerca de Lisboa	Media	Narración	3ª persona	Normativo	10 cts.
343	<i>El olor de las mimosas</i>	Una ciudad	Media	Narración	3ª persona	Normativo	
347	<i>El hijo de la soltera</i>	Madrid Cataluña	Media	Narración	3ª persona	Normativo	10 cts.
350	<i>¿Cuál de las tres?</i>	Madrid Zaragoza	Aristócrata	Narración	3ª persona	Normativo	20 cts. Extra
351	<i>Como los hombres</i>	Imaginario Bazar. Paris. Venecia	Muñecos	Novela dialogada		Normativo	10 cts.
360	<i>El incendiario</i>	Una ciudad de América	Media	Narración	3ª persona	Normativo	20 cts.
363	<i>Las niñas de Recoletos</i>	Madrid	Media	Narración	3ª persona	Normativo	20 cts.
365	<i>Aurorita la romántica</i>	Ciudad Dorada	Media	Narración °	3ª persona	Normativo	20 cts.
367	<i>El corazón</i>	Sanatorio	Media	Narración	3ª persona	Normativo	20 cts.
368	<i>El destino payaso</i>	Madrid	Media	Narración	3ª persona	Normativo	20 cts.
370	<i>Triunfar después de morir</i>	Madrid Málaga	Media/ Artistas	Narración	3ª persona	Normativo	20 cts.
371	<i>La pensión ideal</i>	Ciudad	Media	Narración	3ª persona	Normativo	20 cts.
377	<i>El veintitrés Encarnado</i>	Madrid	Prostitutas Chulos	Narración	3ª persona	Normativo	20 cts.
378	<i>Mercedes Expósito</i>	Ciudad	Prostitutas Y ladrones	Narración	3ª persona	Normativo	20 cts.
381	<i>El mal amor de una reina</i>	Paris	Aristócrata	Narración	3ª persona	Normativo	20 cts.
395	<i>Los aires de la sierra</i>	El Escorial Madrid	Media	Narración	3ª persona	Normativo	20 cts.
414	<i>La pérfida Italia</i>	Italia. ,Paris.Madrid	Media	Narración	3ª persona	Normativo	20 cts.

418	<i>El día de la ira</i>	Pueblo pequeño	Media y Rural	Narración	3ª persona	Normativo	20 cts.
424	<i>Cortisanas célebres</i>		Aristócrata	Narración	3ª persona	Normativo	20 cts.
445	<i>El mal karma de María del Espíritu Santo</i>	Inglaterra Barco	Media	Narración	3ª persona	Normativo	20 cts.
476	<i>La mula perdida</i>	La Mancha	Campesina	Narración	3ª persona	Normativo	20 cts.

#### 6.4. 5. TECNICAS DE ILUSTRACIÓN

De los cuatrocientos noventa y nueve números que componen la colección, solamente ciento treinta y siete contienen ilustraciones interiores, lo que supone un 27% del total. *La Novela Corta* no es por tanto una colección que destaca en este sentido, sobre todo si se la compara con las otras revistas que estaban en el mercado, aunque su diseño sí constituirá un precedente para otras colecciones como *La Novela Mundial* y *La Novela de Hoy*, que serán precisamente las que acabarán por desbancarla del panorama editorial.

Durante un largo periodo que transcurre entre los años 1916 y 1922 la revista presta toda su atención a la selección de firmas y obras y no parece tener ningún interés en recurrir a la colaboración de los dibujantes. Hasta el número trescientos treinta y seis<sup>743</sup> no se localizan ilustraciones en las páginas internas. A partir de este número cambia un poco la presentación y además del retrato del autor en lugar de la foto en la portada, se empiezan a introducir dibujos alusivos a los textos, diseño que se mantendrá durante un tiempo. En el transcurso de 1925, esas ilustraciones interiores empiezan a escasear y desaparecen definitivamente a partir del cuatrocientos ochenta y seis. El periodo de obras que contiene un cambio de diseño transcurre, pues, entre los años 1922 y 1925.

<sup>743</sup> Vid., Vicente Díaz de Tejada, *El gabinete del piano*, Ilus. int. Linaje, Ilus. port. Tovar, *La N. C.*, nº 336, 13 mayo de 1922.

Para estudiar cuestiones básicas relativas a las técnicas o a la semántica de la ilustración, hemos escogido aleatoriamente veinte ejemplares del conjunto de la colección. Los datos obtenidos sirven de base para articular un análisis de la revista, pues los datos observados se mantienen como tendencia dominante y son extrapolables al conjunto de ejemplares que se editaron durante todo el periodo en que la publicación aparece ilustrada.

Las variables que configuran la composición de una imagen están formadas por diversos factores como son la escala, la forma, la proporción, el peso visual, el contenido, el color, el volumen, el movimiento y las líneas de lectura que marcan las estructuras de las escenas o del conjunto de una determinada obra. Las especiales características de esta colección hacen que algunas de estas variables como el color no sean susceptibles de análisis, sí lo son otras como la forma y la proporción que prestan su especial diseño a las páginas ilustradas. El número de ejemplares elegidos aleatoriamente para estudiar el periodo comprendido entre 1922 y 1925, es de veinte y contienen un número total de ciento sesenta y una ilustraciones. Centrándonos en la variable tamaño observamos que ochenta y siete tienen un tamaño que consideramos grande (10 x 10, 12 x 7); sesenta y nueve son de tamaño mediano (mayor a 5 x 5) y cinco de tamaño pequeño (menor a 5 x 5). Dado que las novelas tienen aproximadamente unas treinta y seis páginas, la media de imágenes por cada ejemplar es de seis a siete.

La cuestión del encuadre o ubicación de las imágenes resulta altamente compleja. Existe un campo elegido donde el dibujante ubica la acción, una porción de espacio que va a ser representada y que él delimita a su gusto, escogiendo los elementos que van a quedar fuera y los que van a quedar dentro de él. Este reparto es menos

sencillo de lo que aparenta, pues al igual que los elementos del campo serán visibles en función, por ejemplo de la organización en profundidad del espacio de referencia, ciertos elementos de fuera del campo, invisibles pero designados más o menos explícitamente por las carencias del campo deberán ser tomados en cuenta en la interpretación de la imagen. Es decir, el dibujante escoge el campo, lo acota, pero puede haber elementos que quedan fuera y que son necesarios para comprender la ilustración representada.

Esta relación campo - fuera del campo, ordena en parte el funcionamiento de la imagen. A menudo mediante el fuera del campo la imagen suscita el deseo que va a tomar en lo que a la narración se refiere<sup>744</sup>. La imagen sólo consigue la profundidad mediante artificios ya que está condenada a jugar únicamente con la superficie. Esta superficie está delimitada precisamente por un contorno variable que la aísla del mundo circundante. Se trata de un espacio necesariamente plano al que llamaremos cuadro. De ahí nuestra nomenclatura reflejada en el cuadro nº 3<sup>745</sup> : imágenes encuadradas sin contorno o exentas.

De las ciento sesenta y una imágenes que aparecen en estas veintitrés novelas, observamos que, en setenta y seis, la técnica escogida para incardinarlas en el texto es la de encuadre. El dibujo aparece rodeado de una línea que produce el efecto de marco que acota la narración visual. En sesenta y cuatro casos las ilustraciones se ubican en el texto de forma más o menos dispersa, no tienen contorno, ni marco, pero el trazo o el dibujo les presta ambientación y escenario. Solamente en veintiún casos las ilustraciones aparecen recortadas y sueltas en medio de las páginas. Esta última técnica

---

<sup>744</sup> Para ampliar este concepto, vid., Alain Bergala, "Initiation a la sémiologie", en *Les Cahiers de l'audiovisuel*, Ligue Française de L'Enseignement et de L'Éducation Permanente, Paris, 1977.

<sup>745</sup> Vid, cuadro nº 3, p.505

no es demasiado frecuente en las colecciones y queda siempre circunscrita a los dibujos más pequeños a los que se concede menor importancia. La parte que queda fuera del campo es la realidad o el espacio que no ha sido representado por deseo del dibujante. Mientras que el fuera del cuadro es la parte de soporte de la imagen, la página impresa que hay alrededor de la imagen.

En *La Novela Corta*, se presentan algunos ejemplares en que el fuera del cuadro y el cuadro están relacionados y se utiliza para establecer la filiación con el texto escrito. Como ejemplos de esta técnica cabría citar *El gabinete del piano*<sup>746</sup>, obra en la que el dibujante pone en relación texto e imagen, constituyendo una auténtica viñeta, en las que los personajes parecen dialogar. No se trata de que las ilustraciones tengan texto propio, sino de que el dibujante ha escogido el fragmento que quiere iluminar y ha colocado su interpretación inmediatamente seguida del texto alusivo de forma que constituyan una unidad de sentido y resulten atractivas. Situación similar encontramos en *Las niñas de Recoletos*<sup>747</sup>, donde el texto colocado bajo la imagen se corresponde con el movimiento y la acción que realizan los personajes.



*El gabinete del piano*  
Ilus. Linaje



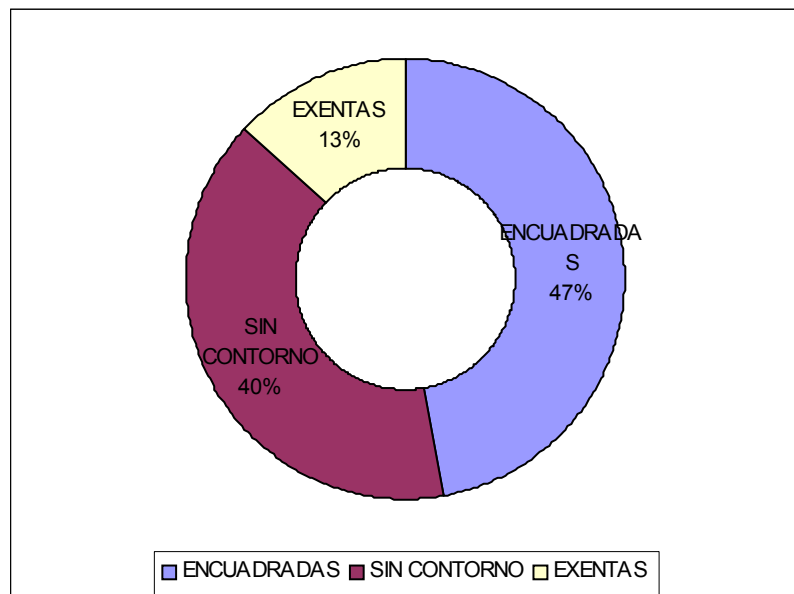
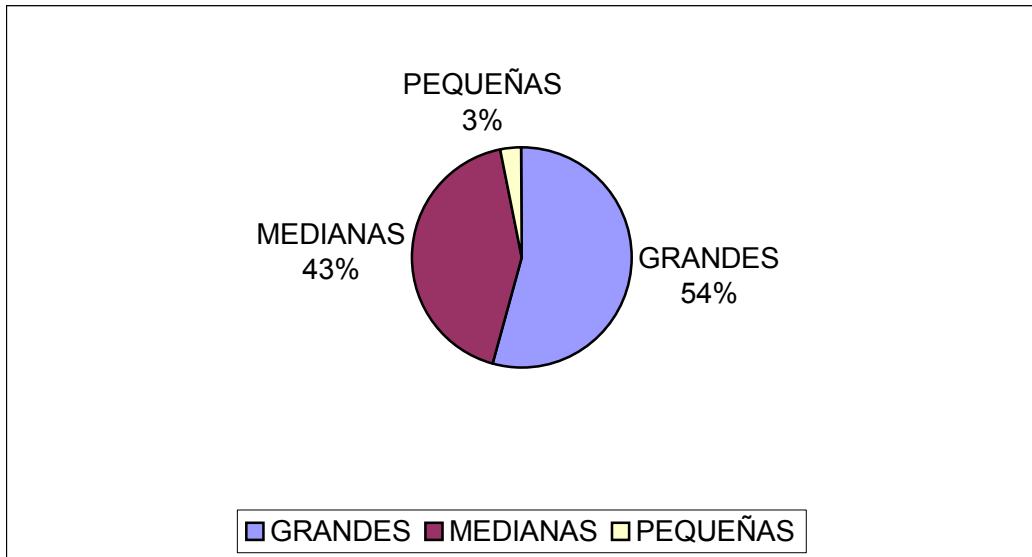
*Las niñas de Recoletos*  
lus. Garrán

<sup>746</sup> Vid., V. Díez de Tejada, *El gabinete del piano*, cit.

<sup>747</sup> Vid., G. Díaz Caneja, *Las niñas de Recoletos*, cit.

### GRÁFICOS CORESPONDIENTES AL TAMAÑO MARCO Y TIPO DE DIBUJO

Los siguientes gráficos muestran las tendencias de las obras elegidas como muestreo, que han sido analizadas en páginas anteriores.





**ELEMENTOS TÉCNICOS DE LAS ILUSTRACIONES<sup>748</sup>**  
**Cuadro nº 3**

AÑO	Nº	TÍTULO	Ilustrador	Nº I	TAMAÑO			DIBUJO		
					G	M	P	Encuadradas	Sin contorno	Exentas
1922	nº 336	<i>El gabinete del piano</i>	Linaje	8	1	7		4	4	
1922	nº 338	<i>Una noche de carnaval en Niza</i>	Perals	9	2	7		5	2	2
1922	nº 339	<i>El suicida asesinado</i>								
1922	nº 343	<i>El olor de las Mimosas</i>								
1922	nº 347	<i>El hijo de la soltera</i>								
1922	nº 350	<i>¿Cuál de las tres?</i>	Melendreras	10	7	3		3	7	
1922	nº 351	<i>Como los hombres</i>								
1922	nº 360	<i>El incendiario</i>	Bradley	11	7	3	1	2	5	4
1922	nº 363	<i>Las niñas de Recoletos</i>	Garrán	8	1	7		6	2	
1922	nº 365	<i>Aurorita la romántica</i>	Igual Ruiz	7	5	2		5	2	
1922	nº 367	<i>El corazón</i>	J. Pons	8	5	3		7	1	
1922	nº 368	<i>El destino payaso</i>	Garrán	10	4	6		1	9	
1923	nº 370	<i>Triunfar después de morir</i>	E. Linaje	13	7	6		5 1 oval	3	4
1923	nº 371	<i>La pensión ideal</i>	J. Pons	10	4	6		1	4	5
1923	nº 377	<i>El veintitrés Encarnado</i>	Linaje	12	1 1	1		8	1	3
1923	nº 378	<i>Mercedes Expósito</i>	Reyes	10	8	2		8	2	
1923	nº 395	<i>Los aires de la sierra</i>	Mike	7	3	4		2	5	
1923	nº 384	<i>El mal amor de una reina</i>	Melendreras	6	4	2		4		2
1923	nº 414	<i>La pérfida Italia</i>	Esplandiu	5	5			4		1
1923	nº 418	<i>El día de la ira</i>	Mel	7	5	2		6	1	
1924	nº 424	<i>Cortisanas célebres</i>	Bradley	10		6	4	4	6	
1924	nº 445	<i>El mal karma de M<sup>a</sup> del Espíritu Santo Moreno</i>	Areuger	5	5				5	
1925	nº 476	<i>La mula perdida</i>	Bradley	5	3	2			5	

**TOTALES**

Nº I	G	M	P	Encuadradas	Sin contorno	Exentas
161	87	69	5	76	64	21
	54%	42,8 %	3,1%	47.2%	39,7 %	13 %

<sup>748</sup> ABREVIATURAS: Nº I = Número de ilustraciones en todo el relato. G = Tamaño mayor a 10 x 10 o a 12 x 7. M = Tamaño mayor a 5 x 5. P. Tamaño menor a 5 x 5

#### 6.4.6. SEMÁNTICA DE LA ILUSTRACIÓN

Las ilustraciones transmiten datos esenciales para la configuración semántica global de la colección, que será la resultante de la simbiosis texto, imagen e interpretación. Aspectos como el peso de los elementos figurativos centrales, el nivel social registrado o las sensaciones dominantes, resultan básicos para comprender el mundo significativo que este tipo de literatura pretende llevar al lector y cuáles pueden ser los parámetros del éxito y el gusto del público. En los cuadros que siguen se ha pretendido sintetizar algunos de estos aspectos claves en los dibujos.

##### 6.4.6.1. ELEMENTOS DE LAS ILUSTRACIONES.

Una de las variables más importantes que configuran la composición de la imagen junto a la escala, la forma o el color, es el contenido, los elementos centrales sobre los que recae el peso esencial de la imagen. Tras haber analizado pormenorizadamente las ilustraciones de *La Novela Corta*, concluimos que el peso semántico esencial de la imagen tiene casi siempre un referente humano. De las ciento sesenta y una ilustraciones, ciento cuarenta y siete, un 90%, están protagonizadas por hombres y mujeres bien de forma individualizada o bien agrupada.

En los cuadros nº 4 y nº 5<sup>749</sup>, referidos a este aspecto, sistematizamos nuestro estudio sobre el mismo

Resulta llamativa en la casi total ausencia de la figura del animal. Solamente aparece en cuatro ilustraciones, el 3,7%, siempre en relación con el ser humano, ya que se trata de animales de carga en *La mula Perdida*<sup>750</sup> o animales que sirven para transporte en *¿Cuál de las tres?* También resulta significativa la escasez de paisajes

---

<sup>749</sup> Vid., cuadro nº 4, p. 510 y cuadro nº 5, p 511.

<sup>750</sup> Vid., Roberto Molina, *La mula perdida*, Ilus. Bradley, *La N. C.*, nº 476, 10 enero de 1925.

naturales, incluidos en algunas portadas, pero no en las páginas interiores; la razón de ello pudiera radicar en la dificultad de obtener imágenes de cierta calidad con la escasez de medios gráficos que se utilizaban en la colección. En cuatro casos, un 2,4%, el dibujante ha recogido aspectos de la ciudad, en trazados rápidos que sirven para marcar un escenario o ubicar una acción. Ello ocurre en *La pensión ideal*<sup>751</sup>, *El veintitrés encarnado*<sup>752</sup> y en *Mercedes Expósito*<sup>753</sup>.

El referente humano se presenta unas veces de forma individualizada y otras de manera agrupada. En los casos en que el dibujante ha escogido reflejar al ser humano en soledad, establece una diferencia cuantitativa entre ambos sexos; al igual que en otras colecciones es sensiblemente superior la presencia de la mujer, veintidós casos, un 14,9%, frente al varón, treinta y tres casos, un 22,4 %. La justificación de esta tendencia viene vinculada al mayor atractivo de la mujer a la hora de servir como encuadre de cualquier escena. Resaltamos el ejemplar *Cortesanías célebres*<sup>754</sup>, en el que cada una de las mujeres a las que va referido el texto escrito viene precedida de un retrato imaginario de la protagonista.

También, en las ilustraciones en las que los personajes están agrupados, se produce una inclinación a favor de cuadros en los que se reúnen varias personas, con lo cual tendríamos lo que hemos convenido en llamar escenas de grupo, que aparecen en cincuenta y ocho ilustraciones, un 58,1%, frente a treinta y cuatro casos, el 23,1%, en el que aparecen las escenas de pareja que incluyen solamente a un hombre y una mujer.

---

<sup>751</sup> Vid., Carmen de Burgos, *La pensión ideal*, Ilus. int. Pons, Ilus. port. Reyes, *La N. C.*, nº 371, 13 enero de 1923.

<sup>752</sup> Vid., E. Carrère, *El veintitrés encarnado*, Ilus. int. Linaje, Ilus. port. Reyes, *La N. C.*, nº 377, 24 febrero de 1923.

<sup>753</sup> Vid., Vidal y Planas, *Mercedes Expósito*, Ilus. int. Linaje, Ilus. port. Reyes, *La N. C.*, nº 378, 3 marzo de 1923.

<sup>754</sup> Vid., C. de Castro, *Cortesanías célebres*, Ilus. int. Bradley, Ilus. port. Nuere, *La N. C.*, nº 423, 19 enero de 1924.

Una cuestión muy interesante es la estudiar la ambientación que los dibujantes han escogido para situar esas ciento cincuenta y tres imágenes en las que están presentes los seres humanos con o sin animales. Se trata de ambientes próximos a la realidad del lector, lo que se deduce del hecho de que ochenta y seis, de esas ambientaciones, un 58,5%, tengan unas connotaciones semánticas que implican lo habitual, en las que encontramos escenas y escenarios propios de la vida cotidiana, edificios, la vivienda familiar, la tienda, el paseo, el lugar de trabajo, etc. Un apartado importante, un 21,7 %, lo ocupan las treinta y dos ilustraciones que se clasifican dentro de lo que llamamos ambientación elegante o galante, normalmente representada por símbolos o iconos que reflejan un mundo sofisticado, con objetos poco asequibles al lector medio y que le sirven para llevar su fantasía a espacios a veces prohibidos pero atractivos. En esas escenas las damas aparecen vestidas ricamente, ataviadas con sombreros, trajes a la moda, y los caballeros ostentan signos de lujo y riqueza; en general todo el ambiente es sofisticado.

En esa línea, están algunas ilustraciones de *Una noche de carnaval en Niza*<sup>755</sup>, de *El incendiario*<sup>756</sup> o de *Triunfar después de morir*<sup>757</sup> entre otras. Poco espacio queda reservado para las imágenes que contienen referencias de tipo más popular o que hemos considerado dentro del llamado costumbrismo, mujeres ataviadas con trajes típicos, gentes de pueblo rodeadas de enseres propios de los oficios, sólo seis cuadros, un 4 %, se incluyen en este apartado y quedan reducidas a dos novelas, *El gabinete del piano* y *El día de la ira*.

---

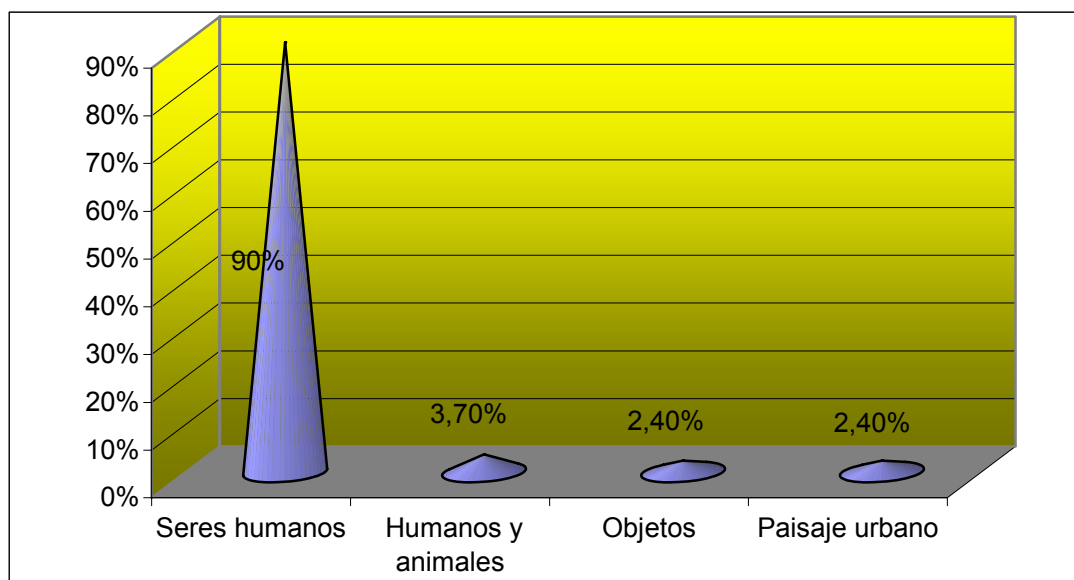
<sup>755</sup> Vid., A. Retana, *Una noche de carnaval en Niza*, Ilus. int. Peral, Ilus. port. Tovar, *La N. C.*, nº 338, 27 mayo de 1922.

<sup>756</sup> Vid., Vidal y Planas, *El incendiario*, Ilus. Bradley, *La N. C.*, nº 360, 28 octubre de 1922.

<sup>757</sup> Vid., A. Asenjo, *Triunfar después de morir*, Ilus. int. Linaje, Ilus. port. Reyes, *La N. C.*, nº 370, 6 enero de 1923.

Las novelas analizadas presentan además ilustraciones agrupadas en la columna dedicada a *otros*, que muestran al lector ambientes variopintos, desde los iconos que sugieren un robo en *El gabinete del piano*, hasta las escenas ubicadas en un sanatorio en *El Corazón*. Mención especial ocupan las imágenes de carácter histórico, que aparecen sobre todo en *El mal amor de una reina*<sup>758</sup>, *¿Cuál de las tres?*<sup>759</sup> o *El mal Karma de María del Espíritu Santo Moreno*<sup>760</sup>. La identidad texto imagen es en ellas clara, son obras de temática histórica y, por tanto, las ropas, los objetos, los adornos reflejan y son iconos de épocas pasadas.

#### GRÁFICO DE LOS ELEMENTOS CENTRALES DE LAS ILUSTRACIONES



<sup>758</sup> Vid., Diego de San José, *El mal amor de una reina*, Ilus. int. Melendreras, Ilus. port. Reyes, *La N. C.*, nº 381, 24 marzo de 1923.

<sup>759</sup> Vid., Diego de San José, *¿Cuál de las tres?*, *La N.C.*, nº 350, 19 agosto de 1922.

<sup>760</sup> Vid., Rosso de Luna, *El mal Karma de María del Espíritu Santo Moreno*, Ilus. int. Areuger, Ilus. int. Reyes, *La N. C.*, nº 445, 14 junio de 1924.

ELEMENTOS DE LAS ILUSTRACIONES

SEGUNDO PERIODO (1922-1925)

Cuadro n° 4

AÑO	N°	TÍTULO	N° I	S.H	SH-AN	OBJ	PU
1922	N° 336	<i>El gabinete del piano</i>	8	7	1		
1922	N° 338	<i>Una noche de carnaval en Niza</i>	9	7		2	
1922	N° 339	<i>El suicida asesinado</i>					
1922	N° 343	<i>El olor de las mimosas</i>					
1922	N° 347	<i>El hijo de la soltera</i>					
1922	N° 350	<i>¿Cuál de las tres?</i>	10	8	2		
1922	N° 351	<i>Como los hombres</i>					
1922	N° 360	<i>El incendiario</i>	11	11			
1922	N° 363	<i>Las niñas de Recoletos</i>	8	8			
1922	N° 365	<i>Aurorita la romántica</i>	7	7			
1922	N° 367	<i>El corazón</i>	8	7		1	
1922	N° 368	<i>El destino payaso</i>	10	9	1		
1923	N° 370	<i>Triunfar después de morir</i>	13	12		1	
1923	N° 371	<i>La pensión ideal</i>	10	9			1
1923	N° 377	<i>El veintitrés Encarnado</i>	12	12			1
1923	N° 378	<i>Mercedes Expósito</i>	10	8			2
1923	N° 395	<i>Los aires de la sierra</i>	7	6	1		
1923	N°384	<i>El mal amor de una reina</i>	6	5			
1923	N° 418	<i>El día de la ira</i>	7	7			
1924	N°424	<i>Cortesanas célebres</i>	10	10			
1924	N°445	<i>El mal Karma de M<sup>a</sup> del Espíritu. Santo. Moreno</i>	5	5			
1925	476	<i>La Mula perdida</i>	5	4	1		

TOTALES<sup>761</sup>

N° I	SH	SH - AN	OBJ	PU
161	147	6	4	4
%	90 %	3,7 %	2,4 %	2,4 %

<sup>761</sup> ABREVIATURAS: N° I = Número Ilustraciones. SH = Seres Humanos. SH-AN = Seres Humanos y Animales. OBJ = Objetos. PU = Paisaje urbano. H = Hombres. M = Mujeres.

**ELEMENTOS DE LAS ILUSTRACIONES**

**SEGUNDO PERIODO (1922-1925)**

**Cuadro n° 5**

TÍTULO	PERSONAJE INDIVIDUAL		PERSONAJE AGRUPADO		AMBIENTACIÓN EN QUE SE UBICAN LOS PERSONAJES.			
	Hombre	Mujer	Pareja	Grupo (Escena)	Costum Popular	Galante Elegante	Habitual	Otras
<i>El gabinete del piano</i>		2	2	3	2	2	4	
<i>Una noche de carnaval en Niza</i>	1		1	5		6		1 ladrones
<i>El suicida asesinado</i>								
<i>El olor de las Mimosas</i>								
<i>El hijo de la soltera</i>								
<i>¿Cuál de las tres?</i>	2		2	4				10 Históricas
<i>Como los hombres</i>								
<i>El incendiario</i>	4	1	2	4		2	4	3 Cárcel 2 incendio
<i>Las niñas de Recoletos</i>	2	1	2	3			7	1
<i>Aurotita la romántica</i>		2	3	2			7	
<i>El corazón</i>	1	1	2	3		1(Boda)	3	3 Sanatorio
<i>El destino payaso</i>	1	1	1	6			10	
<i>Triunfar después de morir</i>		1	5	6		3	9	
<i>La pensión ideal</i>	5	2	1	1			8	Luto
<i>El veintritrés encarnado</i>	1	5	4	1		4	7	
<i>Mercedes Expósito</i>	1	2	5				8	
<i>Los aires de la sierra</i>	1	2	1	1			6	
<i>El mal amor de una reina</i>	2	3		1				6 Histórico
<i>La pérfida Italia</i>			2	3			5	
<i>El día de la ira</i>	1			6	4		3	
<i>Cortesanías célebres</i>		10				10		
<i>El mal karm de M<sup>o</sup> Espiritu S. Moreno</i>				5				5 Histórico
<i>La mula perdida</i>			1	4		2		3

**TOTALES**

N° I	Hombre	Mujer	Pareja	Grupo	Cost	Galante	Habitual	Otras
147	22	33	34	58	6	32	86	38
%	14,9 %	22,4 %	23,1 %	58,1%	4 %	21,7 %	58,5 %	25,8 %

#### **6.4.6.2. LA SOCIEDAD Y SU REFLEJO EN LA ILUSTRACIÓN DE LA NOVELA CORTA**

*La Novela Corta*, como otras colecciones, está dedicada a esa enorme clase media que poblaba España a comienzos del siglo XX. Pese a que en los propósitos de Urquía estuviese acercar la cultura al obrero, la realidad es que la clase media y no la baja fue la principal lectora de este tipo de textos. Precisamente por esa tendencia y ese público lector, la mayoría de los relatos tienen como protagonistas a personajes que podríamos encuadrar en ese conglomerado de gentes diversas que abarca desde pequeños rentistas a profesionales de economía variada, funcionarios, comerciantes y un largo etcétera de hombres y mujeres que con mayor o menor desahogo llevan una vida sin demasiadas miserias. Quizás cabría definirla en un sentido amplio significándola como la compuesta por quienes no pertenecen a las clases pobres y tampoco son ricos. En efecto, el principal baremo a la hora de hacer una clasificación social es esencialmente el económico. Pese a que todavía en este momento quedan restos de una aristocracia, en ocasiones venida a menos, la consideración social se establece siempre por una cuestión de economía familiar.

Conscientes de los errores que pueda conllevar cualquier clasificación, hemos optado por sistematizar los niveles sociales en los convencionalmente aceptados de grandes grupos:

- *Clase alta*, que incluye aristocracia, nobleza y clase adinerada
- *Clase media*, enorme conglomerado al que ya hemos aludido
- *Clase baja*, compuesta por las gentes del hampa, prostitutas chulos y obreros de bajísimo poder adquisitivo



También hay referencias al campesinado, a la clase del mundo rural que pese a que se pueden inscribir en la clase media o baja, por su exotismo o rareza de aparición, hemos clasificado aparte.

Se trata de clasificaciones algo forzadas, pues incluyen en un mismo apartado personajes y ambientes poco homogéneos: no están en la misma situación personajes de la clase media como las protagonistas de *Los aires de a Sierra*<sup>762</sup>, jóvenes ansiosas de novio, que la protagonista de *Sabina*<sup>763</sup> que ha de hacer verdaderos esfuerzos para mantenerse tras la muerte de su padre.

En toda la colección, se observa una mezcla de clases que se produce unas veces entre la gente de la ciudad y de pueblo en obras como *La misa azul*<sup>764</sup>, *La leyenda de San Plácido*<sup>765</sup> o *La torre sin puerta*<sup>766</sup> y, otras veces, entre dos clases antagónicas que acaban en verdaderos dramas.

El estudio del panorama social de la colección que nos ocupa nos lleva a considerar, con Roselyne Mogin-Martín<sup>767</sup>, que la sociedad de *La Novela Corta*, más que un reflejo sociológico exacto de su tiempo, es aquella de la que salen nuestros autores y que conocen. Tenemos, en efecto, una representación numérica importante de las clases medias, que llegan difícilmente a finales de mes, y en las que juegan un papel importante los escritores y artistas. Después están las clases con las que los autores son susceptibles de codearse, las clases bajas a las que a lo mejor han pertenecido, y las clases altas a las que sueñan con pertenecer. Pero, están convencidos de que las barreras sociales son rígidas, aunque lo deploren. Y como medio social exótico están los

---

<sup>762</sup> Vid., Augusto Martínez Olmedilla, *Los aires de la sierra*, cit.

<sup>763</sup> Vid., José M<sup>a</sup> Vargas Vila, *Sabina*, *La N. C.*, n<sup>o</sup> 145, 12 octubre de 1918.

<sup>764</sup> Vid., E. Marquina, *La misa azul*, *La N. C.*, n<sup>o</sup> 29, 22 julio de 1916.

<sup>765</sup> Vid., E. Carrère, *La leyenda de San Plácido*, *La N. C.*, n<sup>o</sup> 34, 26 agosto de 1916.

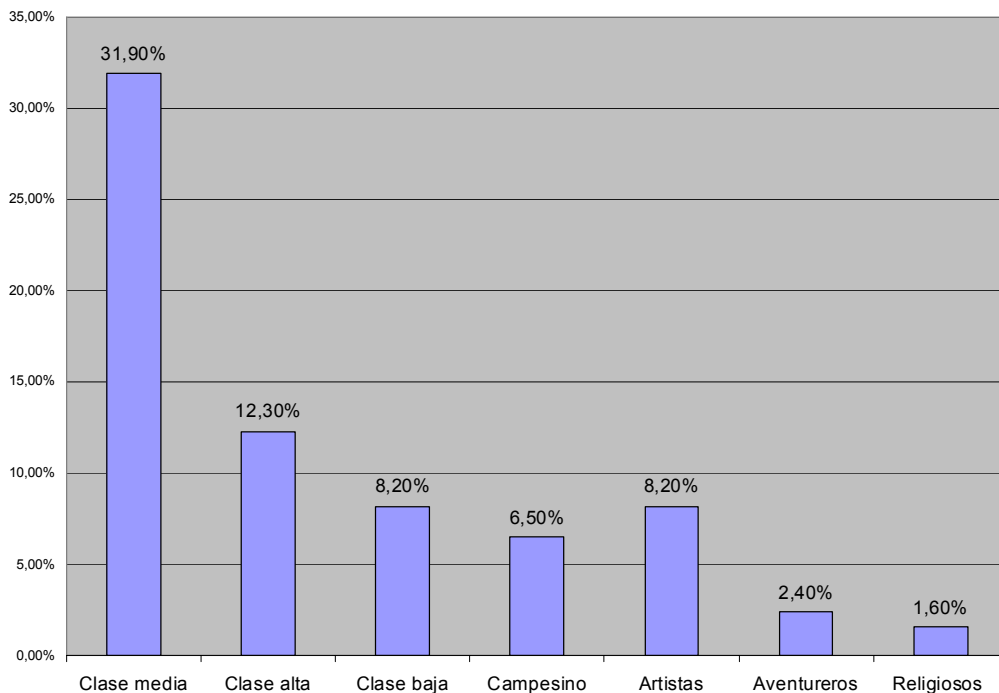
<sup>766</sup> Vid., P. de Répide, *La torre sin puerta*, *La N. C.*, n<sup>o</sup> 42, 21 octubre de 1916.

<sup>767</sup> Cfr., Rosalyne Mogin-Martin, *La Novela Corta*, CSIC, Madrid, 2000, p. 95.

campesinos, una clase que poco frecuentan nuestros autores y sus lectores y con la que tienen relaciones a veces conflictivas, basadas en una visión caricaturesca y tópica.

Para demostrar estas apreciaciones sobre el conjunto de la obra, podemos aplicarlas al estudio realizado sobre los ochenta y ocho ejemplares elegidos para el muestreo, y ello nos lleva a las conclusiones que exponemos seguidamente. Teniendo en cuenta que seis de ellos contienen crítica literaria o son antologías, el reparto de los ochenta y dos restantes es el que sigue: frente a treinta y nueve casos en los que los protagonistas pertenecen a la clase media, se localizan quince de clase alta nobleza y aristocracia, ocho de campesinos y pescadores, diez de clase baja, cinco con protagonistas que son artistas o escritores, tres aventureros y bohemios, mientras que la aparición de religiosos queda reducida a dos casos. Ello arrojaría unos porcentajes que se recogen en el siguiente diagrama de barras:

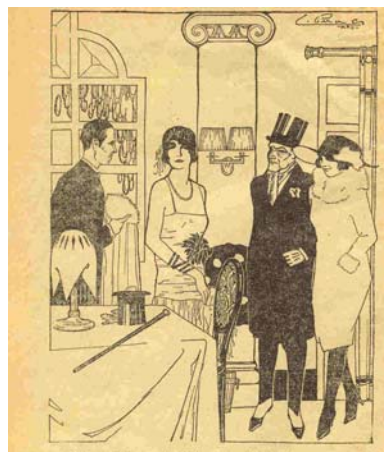
### CLASIFICACIÓN SOCIAL



Los índices estadísticos reflejados en el anterior diagrama, referidos a los ochenta y ocho ejemplares escogidos para muestreo, se confirman a través del análisis de las ilustraciones, que se convierten así en un excelente medio transmisor de ambientes. Por medio de las imágenes se captan a la perfección las tendencias sociológicas a las que hemos aludido y se obtiene una muestra de los tipos sociales predominantes en la época. De la mano de los dibujantes podemos comprobar rasgos externos que ubican a los protagonistas de las novelas: la forma de vestir, las posturas, los gestos, los decorados, incluso los objetos que rodean a los personajes son símbolos de clase. Veamos algunos cuadros:



NIVEL SOCIAL  
CLASE MEDIA  
*Aurorita la romántica*, nº 365  
Ilus. Igual Ruiz  
Escena 1ª



NIVEL SOCIAL  
CLASE ALTA  
*Una noche de carnaval en Niza* nº 338  
Ilus. Peral  
Escena 2ª



NIVEL SOCIAL  
CLASE BAJA  
*Mercedes Expósito*, nº 378.  
Ilus. Reyes.  
Escena 3ª



NIVEL SOCIAL  
CAMPESINOS  
*El día de la ira*, nº 418  
Ilus. Mel.  
Escena 4ª

En una relación emisor-receptor, la simple visión de estas imágenes pueden incluso permitirnos prescindir del texto. Las notas y rasgos que nos ofrecen estas ilustraciones son evidentes estereotipos, casi iconos, que bastarían por sí mismas para adivinar el estrato social al que pertenecen los personajes.

La escena de las jóvenes en una reunión, probablemente un guateque, ataviadas con sencillos trajes, donde no falta el consabido vestido de lunares, el discreto escote marinero y el abanico, difiere de la elegancia y los rasgos de lujo de la escena contigua y queda muy lejos de la procacidad y la escasez de medios que se adivina en el cuadro tercero. Esta situación es todavía más clara si nos detenemos en la escena nº 4, alejada por su temática y ambientación de los anteriores. Ahora, un hombre ataviado con ropajes campesinos enciende en medio del campo un cohete en presencia de unos niños que le ayudan divertidos. Cada ilustración presenta unos semas propios que serían rasgos icónicos de clase y sirven para establecer la contraposición entre ellas al mismo tiempo que la ubicación social.

▼ ESCENA nº 1

Objetos

Sema dominante *utilidad*: abanico

Escenario

Sema dominante *sobriedad*: sillas, pocos muebles

Vestuario

Sema dominante *corrección*: vestidos apropiados a la época

Posturas

Sema dominante *recato*: señoritas conversando en una reunión social

▼ ESCENA nº 2

Objetos

Sema dominante *lujo*: bastón, lamparilla, chistera, bandejas

Escenario

Sema dominante *riqueza*: columnas mesas engalanadas, camareros

Vestuario

Sema dominante *elegancia*: sombreros, trajes escotados, joyas

Posturas

Sema dominante *sofisticación*: dama con aire displicente y festivo

▼ ESCENA nº 3

Objetos

Sema dominante *utilidad*: vaso y botella de vino

Escenario

Sema dominante *pobreza*: mesa sin vestir, pared desconchada

Vestuario

Sema dominante *vulgaridad*: delantal, boina

Postura

Sema dominante *procacidad*: la mujer sentada sobre las rodillas del chulo.

▼ ESCENA nº 4

Objetos

Sema dominante *fiesta*: cohete

Escenario

Sema dominante *rústico*: Piedras en el suelo

Vestuario

Sema dominante *campesino*: camisa con puños vueltos, faja

Postura

Sema dominante *trabajo*: encendido del cohete

#### **6.4.6.3. EJES SEMÁNTICOS DE LAS ILUSTRACIONES**

Las convenciones visuales influyen no sólo sobre artistas y dibujantes sino especialmente sobre los espectadores. Hemos de tener en cuenta que la realidad no es independiente al espectador, no es algo que exista con independencia del individuo, pues este no la percibe de forma inmaculada, sino que el contexto define tanto el mundo físico externo como los componentes de nuestras percepciones de dicho mundo. Las viejas escuela psicológicas de estímulo - respuesta consideraban al sujeto como un receptor pasivo bombardeado por estímulos procedentes del mundo exterior. Un grupo cada vez mayor de personas en el campo de los estudios de la percepción reconocen que lo que percibimos es el resultado de la interacción entre el acontecimiento por una parte, y la experiencia que ponemos en juego<sup>768</sup>. El efecto del contexto de la experiencia sobre la percepción quedaba frecuentemente demostrado en el Oeste americano. La impresionante capacidad de los indios para leer una historia completa y detallada exclusivamente a partir de las huellas de animales y humanos, dejaba perplejo al ciudadano del Este. La respuesta a este enigma estaba en que la experiencia de los rastreadores era amplia y podían interpretar perfectamente el contexto en el que se desenvolvían.

---

<sup>768</sup> Para ampliar sobre la percepción del espacio en diversos contextos, véase Edward T. Hall, *La dimensión oculta*, México, Siglo XXI, 1999.

Una situación de este tipo se produce cuando nos enfrentamos a la interpretación de los grandes ejes semánticos que se desprenden de las imágenes presentes en todas estas ilustraciones. En primer lugar los artistas y dibujantes no parten de una mentalidad prístina e inmaculada en el lector, muy por el contrario saben que deben presentar realidades que inciten al lector hacia unas determinadas sensaciones, y para ello han de basarse en convenciones sociales y lugares culturales comunes.

Son cinco los grandes ejes semánticos presentes en estas ilustraciones y que hemos esquematizado en el cuadro nº 6<sup>769</sup>.

**a) *La representatividad***

Consideramos en este grupo todas las ilustraciones que muestran a los personajes en acto de representación o reflexión. No hay en ellos indicaciones positivas o negativas, se trata de un reflejo, una instantánea, una fotografía. Dentro de este gran eje semántico que ocupan el 25 % del total, localizamos veinticinco imágenes que tienen mayor neutralidad y que hemos agrupado en el epígrafe representación. Curiosa es la página inicial de *Aurorita la romántica*<sup>770</sup> ilustrada con la figura de una joven con una flor en la mano, que no ofrece más información que la de servir de portada al ejemplar. Seis ilustraciones toman a los personajes en un acto de reflexión y otras seis adquieren las características de lo que convencionalmente entendemos por retrato. Se trata de dibujos que ponen de manifiesto el aspecto de los personajes en la proximidad física. Estos seis dibujos recogen a los protagonistas en un primer plano y se localizan mayor cantidad dedicados a las mujeres que a los hombres. Interesante es el ejemplar de

---

<sup>769</sup> Vid., cuadro nº 6 p.525

<sup>770</sup> Vid., A. Valero Martín, *Aurorita la romántica*, Ilus. int. Igual Ruiz, *La N.C.*, nº365, 2 diciembre de 1923.

*La pensión ideal*<sup>771</sup>, en la que se incluyen varios retratos, dos de ellos correspondientes a un hombre y una mujer aparecen juntos en una misma ilustración.

**b) *La cotidianeidad***

Supone el primer gran eje semántico en el aspecto cuantitativo, con un 31,5% del total. Lo constituyen las ilustraciones que están relacionadas con las actividades diarias. Dentro de este eje estableceremos una división entre las acciones habituales, comer, andar, dormir etc., que suman cuarenta y siete ilustraciones, y las referidas al mundo laboral de las que sólo se localizan dos, en *El gabinete del piano*<sup>772</sup> y en *El corazón*<sup>773</sup>.

**c) *Las sensaciones positivas y negativas***

Este es uno de los apartados en que las consideraciones que hemos expuesto con anterioridad sobre las convenciones establecidas en la mente del lector cobran especial importancia. Cabría preguntarse qué entendemos por sensaciones positivas y negativas. En nuestro análisis, hemos considerado positivas todas las ilustraciones que refieren sentimientos facetas o escenas que tienen que ver con aquello que resulta grato al lector: el amor, la alegría, la risa, el baile, la diversión, etc. En el lado opuesto estarían todas las imágenes que aportan semas de carácter negativo o que el lector por convención social considera negativo: la pena, la muerte, la enfermedad y la violencia. Resulta tan negativa la visión del protagonista encarcelado de *El Incendiario*<sup>774</sup>, como la visión de la joven llorosa de *El Corazón*<sup>775</sup> o la escena del asesinato de *El día de la ira*<sup>776</sup>.

---

<sup>771</sup> Vid., C. de Burgos, *La pensión ideal*, cit.

<sup>772</sup> Vid., Vicente Díez de Tejada *El gabinete del piano*, cit.

<sup>773</sup> Vid., A.Hernández Catá, *El corazón*, cit.

<sup>774</sup> Vid., Vidal y Planas, *El Incendiario*, cit.

<sup>775</sup> Vid., A. Hernández Catá, *El Corazón*, cit.

<sup>776</sup> Vid., J. Francés, *El día de la ira*, Ilus. Mel, *La N.C.* n° 418, 8 diciembre de 1923.



De igual manera, el lector se congratula al observar la pareja bailando de *Aurorita la romántica*<sup>777</sup> o la escena del canto de *Triunfar después de morir*<sup>778</sup> o la ilustración del guateque de *El gabinete del piano*<sup>779</sup>. El total de ilustraciones que transmiten sensaciones positivas es de veintitrés, un 14,3% del total, mientras que el número de las que sugieren sensaciones negativas asciende a veintiséis, un 16,3% del total.

#### **d) La religiosidad**

En la estrecha relación entre los temas estructuradores del relato y las ilustraciones hemos de justificar la razón de que se localicen muy pocas ilustraciones referidas al ámbito de lo religioso. En el apartado correspondiente a los temas se constataba que el tema de la religión ocupaba un tanto por ciento muy bajo en el conjunto de los ejemplares de la colección y ello repercute en este apartado referido a la ilustración, ya que del conjunto estudiado no se localizan nada más que cuatro ilustraciones que indiquen religiosidad, un 2,6 % del total.

#### **e) Otras sensaciones**

En este último apartado, hemos incluido el 5,8% restante de ilustraciones que nos sitúan ante sensaciones diversas, desde el robo en *El gabinete del piano* hasta el erotismo en *El destino payaso*<sup>780</sup> o la indicación de viaje que transmiten las ilustraciones en que María del Espíritu Santo se traslada en barco de un lugar a otro en la novela homónima.

En el gráfico que a continuación reproducimos se esquematiza todo lo expuesto.

---

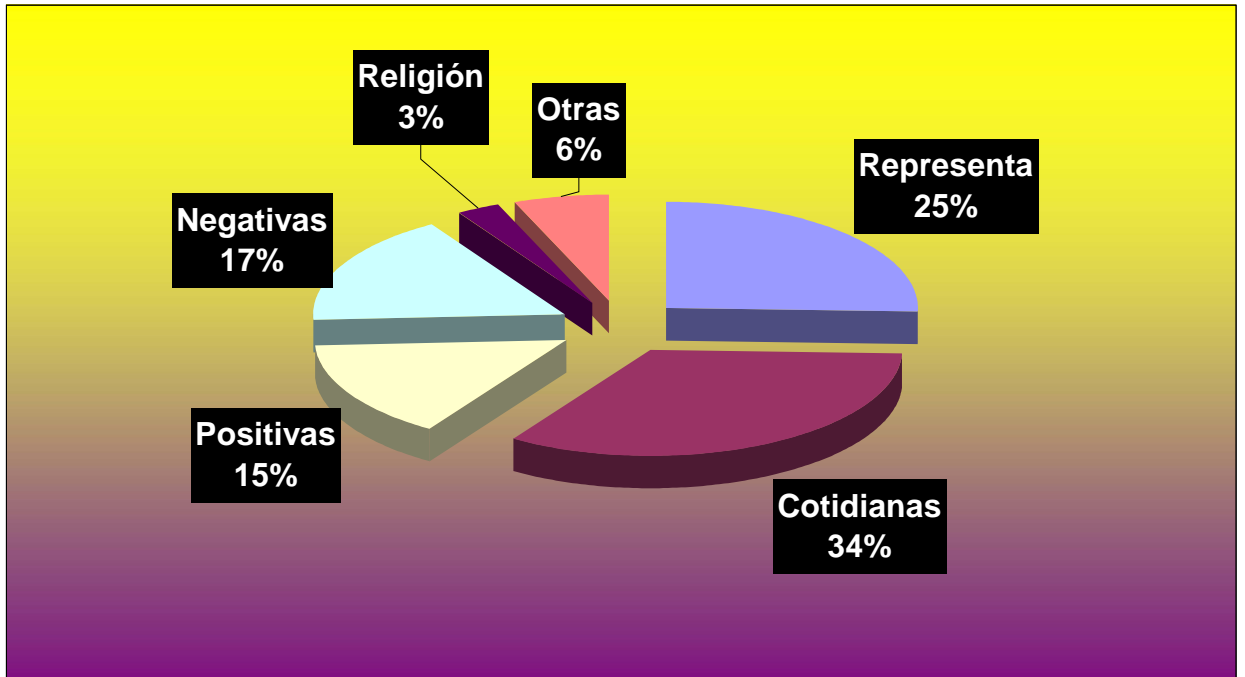
<sup>777</sup> Vid., A.Valero Martín, *Aurorita la romántica*, Ilus. int. Igual Ruiz, *La N. C.*, nº 365, 2 diciembre de 1922

<sup>778</sup> Vid., Antonio Asenjo, *Triunfar después de morir*, cit.

<sup>779</sup> Vid., Vicente Díez de tejada, *El gabinete del piano*, cit

<sup>780</sup> Vid., E. Carrere, *El destino payaso*, cit

GRÁFICO DE LOS PRINCIPALES EJES SEMÁNTICOS DE LAS  
ILUSTRACIONES



IMÁGENES DE LOS PRINCIPALES EJES SEMÁNTICOS

*La representación*



*La pensión ideal*  
Ilus. Pons

*La cotidianeidad*



*El gabinete del palacio.*  
Ilus. Linaje

*Sensaciones negativas*



El incendiario  
Ilus. Bradley



El día de la ira  
Ilus Mel

*Sensaciones positivas*



El gabinete del piano  
Ilus. Linaje



Aurorita la romántica  
Ilus. Igual Ruiz

*Otras sensaciones*



Una noche de carnaval en Niza  
Ilus Perals



El corazón  
Ilus.Pons

**EJES SEMÁNTICOS DE LAS ILUSTRACIONES  
SEGUNDO PERIODO (1922-1925)**

**Cuadro n° 6**

AÑO N°	TÍTULO	S. H S. H. A	REPRESENTATIVIDAD			COTIDIANEIDAD	
			Representa.	Retrato	Reflexión	Habitual Cotidiano	Trabajo
1922 n° 336	<i>El gabinete del piano</i>	8	1			2	1
1922 n° 338	<i>Una noche de carnaval en Niza</i>	7				2	
1922 n° 339	<i>El suicida asesinado</i>						
1922 n° 343	<i>El olor de las Mimosas</i>						
1922 n° 347	<i>El hijo de la soltera</i>						
1922 n° 350	<i>¿Cuál de las tres?</i>	10			1	8	
1922 n° 351	<i>Como los hombres</i>						
1922 n° 360	<i>El incendiario</i>	11	2			4	
1922 n° 363	<i>Las niñas de Recoletos</i>	8	1			5	
1922 n° 365	<i>Aurorita la romántica</i>	7	1			1	
1922 n° 367	<i>El corazón</i>	7		1	1	1	1
1922 n° 368	<i>El destino payaso</i>	10	1			4	
1923 n° 370	<i>Triunfar después de morir</i>	12				4	
1923 n° 371	<i>La pensión ideal</i>	9	2	5		1	
1923 n° 377	<i>El veintitrés Encarnado</i>	12	2			5	
1923 n° 378	<i>Mercedes Expósito</i>	8	1			1	
1923 n° 395	<i>Los aires de la sierra</i>	6			2	4	
1923 n° 384	<i>El mal amor de una reina</i>	6	3		2		
1923 n° 414	<i>La pérfida Italia</i>	5					
1923 n° 418	<i>El día de la ira</i>	7				3	
1924 N° 424	<i>Cortisanas célebres</i>	10	10				
1924 N° 445	<i>El mal karma de M<sup>a</sup> Esp. Santo Moreno</i>	5	1				
1925 N° 476	<i>La mula perdida</i>	5				2	

TOTALES

153	25	6	6	47	2
-----	----	---	---	----	---

Caracterización y análisis de las revistas más destacadas

Rgto. N°	POSITIVAS		NEGATIVAS			RELIGIOSAS	
	Amor	Alegría	Pena	Muerte Enfermedad	Violencia	Religión	Otras
66		2		1	1		Robo
67	2			1	2		
68							
69							
70							
71							1 asombro
72							
73			1		3	1	
74		1					1 vigilancia
75	2	1	1		1		
76			1	1		1 Boda	
77	1	1		2			1 Erotismo
78	1	4		3			
79							1 luto
80	2	1		1	1		
81	3				1	1	1
82							
83				1			
84							
85		2			2		
86							
87						1	3 viaje
88		1		1	1		

11	12	3	11	12	4	9
----	----	---	----	----	---	---

**TOTALES %**

Representación	Cotidianeidad	Positivas	Negativas	Religión	Otras
24,5 %	31,5 %	14,3 %	16,3 %	2,6 %	5,8 %

6.4.7. LA NOVELA CORTA. (1916 -1922)

RELACIÓN DE AUTORES E ILUSTRADORES

AUTOR	ILUS INTER	ILS PORTADA	TITULO	Nº COL	FECHA	
ALARCÓN, Pedro, A. ANTOLOGÍA			<i>El amigo de la muerte</i>	112	23/02/1918	
			<i>El epigrama español</i>	206	12/12/1919	
			<i>El Quijote</i>	20	08/11/1919	
			<i>Poetas españoles cont.</i>	300	10/09/1921	
			<i>Versos célebres de poetas españoles</i>	263	01/01/1921	
			<i>Versos Zorrilla, Bécquer y Campoamor</i>	268	05/02/1921	
			<i>Baños de sol</i>	294	30/07/1921	
ANTÓN DE OLMET, Luis			<i>El novio tapado</i>	317	07/01/1922	
	ASENJO, Antonio AYGUALS DE IZCO, W AZORÍN BAROJA	LINAJE	REYES	<i>Triunfar después de morir</i>	370	06/01/1923
				<i>La marquesa de Bellaflor</i>	213	31/01/1920
BELDA , Joaquín	REYES	TOVAR	<i>Los pueblos</i>	57	03/02/1917	
			<i>El capitán mala sombra</i>	103	23/12/1917	
			<i>La dama de Uturbi</i>	24	17/06/1916	
			<i>El que paga descansa</i>	269	12/02/1921	
			<i>El señor Manzanares</i>	234	19/06/1920	
			<i>El sonrojo de los negros</i>	342	24/06/1922	
			<i>La primera salida</i>	131	06/07/1918	
			<i>Los nietos de San Ignacio</i>	25	24/06/1916	
			<i>Los secretos del mar</i>	79	07/07/1917	
			<i>No hay burlas con el casero</i>	149	09/11/1918	
			<i>Silvino Cordero vota</i>	176	17/05/1919	
			<i>Un carnaval divertido</i>	322	11/02/1922	
			<i>Un Van -Dik auténtico</i>	56	27/01/1917	
BLASCO IBÁÑEZ, Vicente			<i>El botín</i>	251	09/10/1920	
			<i>El "súper chotis"</i>	98	17/11/1917	
			<i>Arroz y tartana</i>	130	29/06/1918	
			<i>la horda</i>	139	30/08/1918	
			<i>La maja desnuda</i>	88	08/09/1917	
			<i>Alrededor de una estrella</i>	428	16/02/1924	
			<i>AS-AL-TR-TE</i>	441	17/05/1924	
BONNAT, Agustín R.	LINAGE	HORTELANO	<i>Avisa al Dr. Ramírez</i>	452	02/08/1924	
	AREUGER	NUERE	<i>Se compra pan duro</i>	496	23/05/1925	
	PONS	ESPLANDIU	<i>Un hombre de palabra o la cena de Nochebuena</i>	473	20/12/1924	
	MEL	MEL	<i>La estrella cautiva</i>	369	30/12/1922	
	HORTELANO	NUERE	<i>Corazón adentro</i>	150	06/11/1918	
BORRÁS, Tomás BUENO, Manuel	MELENDRERAS	REYES	<i>El umbral del drama</i>	7	26/02/1916	
			<i>El umbral de la vida</i>	285	28/05/1921	
BURGOS, Carmen de (Colombine)			<i>Jaime el conquistador</i>	60	24/02/1917	
			<i>El mejor film</i>	155	21/12/1918	
			<i>Dos amores</i>	180	14/06/1919	
			<i>El brote</i>	491	18/04/1925	
	BRADLEY	LINAJE	<i>El hastío del amor</i>	410	13/10/1923	
			<i>El hombre negro</i>	27	08/07/1916	
			<i>El perseguidor</i>	59	17/02/1917	
			<i>El suicida asesinado</i>	339	03/06/1922	
			<i>Hasta renacer</i>	422	05/01/1924	
	MEL	NUERE	<i>La ciudad encantada</i>	310	12/11/1921	
<i>La emperatriz Eugenia, su vida</i>			243	01/08/1920		
<i>La entrometida</i>			292	16/07/1921		
<i>La flor de la playa</i>			231	29/05/1920		
<i>La miniatura</i>			457	06/09/1924		
ESPLANDIÚ						

Caracterización y análisis de las revistas más destacadas

AUTOR	ILUS INTER	ILS PORTADA	TITULO	Nº COL	FECHA
CAMPOAMOR, Ramón CÁNOVAS DEL CASTILLO, Antonio CARRERE, Emilio	HORTELANO	HORTELANO	<i>La mujer fantástica</i>	398	21/07/1923
			<i>La mujer fría</i>	328	25/03/1922
	PONS	REYES	<i>La pensión ideal</i>	371	13/01/1923
	BRADLEY		<i>La princesa rusa</i>	356	30/09/1922
	BRADLEY	REYES	<i>La que se casó muy niña</i>	384	14/04/1923
	MEL	NUERE	<i>La ensaladillas</i>	438	26/04/1924
			<i>Las negociaciones de la Puerta del Sol</i>	195	27/09/1919
			<i>Los amores de Faustino</i>	254	30/10/1920
			<i>Luna de miel</i>	267	29/01/1921
			<i>Pasiones</i>	81	21/07/1917
			<i>Venganza</i>	137	17/08/1918
			<i>Villa María</i>	8	04/03/1916
			<i>Doloras y Humoradas</i>	197	10/11/1919
			<i>La campana de Huesca</i>	194	20/09/1919
			<i>Alda</i>	265	15/01/1921
CARRERE, Emilio CASANOVA, Sofía	PERALS	REYES	<i>Amor de golfa</i>	383	07/04/1923
			<i>Aventuras extraordinarias de García de Tudela</i>	199	25/10/1919
			<i>bienaventurados los mansos</i>	16	29/04/1916
	GARTÁN	REYES	<i>El destino payaso</i>	368	23/12/1922
			<i>El divino amor humano</i>	68	21/04/1917
			<i>El embrujamiento de Pablo Reinol</i>	132	13/07/1918
			<i>El misterio de los gatos</i>	238	17/07/1920
			<i>El poema de Don Uriarte</i>	107	19/01/1918
			<i>El sexto sentido</i>	288	18/06/1921
	LINAJE	REYES	<i>El veintitrés encamado</i>	377	24/02/1923
			<i>Hacia otra vida</i>	312	26/11/1921
			<i>La conquista de la Puerta del Sol</i>	87	01/09/1917
			<i>La leyenda de San Plácido</i>	34	26/08/1916
			<i>La mujer sin cara</i>	394	23/06/1923
			<i>la rubia truhanesa</i>	301	17/09/1921
		<i>La tristeza del epílogo</i>	165	01/03/1919	
		<i>Los bajos fondos del amor</i>	407	22/09/1923	
		<i>Sor Inés de la ruleta</i>	344	08/07/1922	
		<i>Un crimen inverosímil</i>	324	25/02/1922	
		<i>Un hombre terrible</i>	212	24/01/1920	
		<i>El doctor Wolski</i>	255	06/11/1920	
		<i>Episodio de guerra</i>	299	03/09/1921	
		<i>Lo eterno</i>	218	06/03/1920	
		<i>Sobre el Volga helado</i>	196	04/10/1919	
		<i>Triunfo de amor</i>	186	26/07/1919	
		<i>Valor y miedo</i>	348	05/08/1922	
CASINOS ASSÉNS, Rafael	PERALS		<i>Alma carne</i>	393	16/06/1923
	HORTELANO	A. VERCHER	<i>Cristo de la morería</i>	446	21/06/1924
	MANS BERGER	NUERE	<i>El gran borracho</i>	402	18/08/1923
	MIKE	NUERE	<i>El poderoso</i>	417	01/12/1923
	MIKE		<i>La amada fúnebre</i>	320	01/01/2000
			<i>La dorada</i>	273	12/03/1921
			<i>La leyenda de Sophy</i>	341	17/06/1922
			<i>La onerosa palma de las vírgenes</i>	470	29/11/1924
			<i>La pobre reina de Chipre</i>	374	03/02/1923
			<i>La señorita Perséfone</i>	411	20/10/1923
			<i>Las dos amigas</i>	385	21/04/1923
			<i>Las pupilas muertas</i>	289	25/06/1921
			<i>RAUL DAVID</i>		
			<i>MEL</i>		
			<i>REYES</i>		
		<i>HORTELANO</i>			
		<i>REYES</i>			

Caracterización y análisis de las revistas más destacadas

AUTOR	ILUS INTER	ILS PORTADA	TITULO	Nº COL	FECHA
CASTRO, Cristóbal de	MIKE		<i>Maternidad última</i>	459	20/09/1924
	BRADLEY	HORTELANO	<i>Mi amiga Maruja</i>	434	29/04/1924
	MIKE	HORTELANO	<i>Anécdotas del amor</i>	423	12/01/1924
			<i>El cuñadito</i>	240	31/07/1920
			<i>El mujeriego</i>	123	11/05/1918
CAVESTANY, Juan Antonio			<i>El viajero</i>	39	30/09/1916
	BRADLEY	HORTELANO	<i>Las cortesanas (Anécdotas de amor)</i>	424	19/01/1924
			<i>Las insaciables</i>	78	30/06/1917
			<i>Las mujeres de la Biblia</i>	331	13/04/1922
			<i>Pluma al viento</i>	5	12/02/1916
			<i>¡Engáñame por favor!</i>	171	12/04/1919
			<i>El hijo de Bartola</i>	33	19/08/1916
			<i>El secreto de la muerta</i>	262	25/12/1920
			<i>La centenaria</i>	242	17/08/1920
			<i>La perla negra</i>	326	11/03/1922
CORONADO, Carolina DÍAZ CANEJA, Guillermo			<i>Las últimas vacaciones</i>	215	14/02/1920
			<i>Los millones de la yanqui</i>	304	08/10/1921
			<i>Jarilla</i>	258	27/11/1920
			<i>Corazón sin engarce</i>	404	01/09/1923
DICENTA, Joaquín	HORTELANO	MELENDRERAS	<i>El naufragio de un alma</i>	450	19/07/1924
	BRADLEY		<i>La tragedia de Paulina</i>	345	15/07/1922
	JUAN DEL CHOPO		<i>Las niñas de Recoletos</i>	363	18/11/1922
	GARRÁN		<i>Una realidad escabrosa</i>	387	05/05/1923
	PONS	REYES	<i>El hijo del odio</i>	2	22/01/1916
DÍEZ DE TEJADA, Vicente			<i>Garcés de Marsilla</i>	10	18/03/1916
			<i>Juan José</i>	17	01/05/1916
			<i>Los bárbaros</i>	44	04/11/1916
			<i>"No matarás"</i>	361	04/11/1922
			<i>El deber</i>	293	23/07/1921
EL CABALLERO AUDAZ	LINAJE	TOVAR	<i>El gabinete del piano</i>	336	13/05/1922
			<i>El mundo es así de chiquito</i>	187	02/08/1919
			<i>El santo</i>	271	26/02/1921
			<i>Habla la esfinge</i>	308	05/11/1921
			<i>La higuera de Betania</i>	209	03/01/1920
			<i>La honra de la familia</i>	236	03/07/1920
			<i>Tántalo</i>	158	11/01/1919
			<i>El buen camino</i>	230	22/05/1920
			<i>El galán en ocaso</i>	246	22/07/1922
			<i>La ley del marido</i>	340	10/06/1922
ESCOSURA, Patricio de la ESPINA, Concha			<i>la mujer que compró un marido</i>	205	06/12/1919
			<i>Un hombre con dinero</i>	185	19/07/1919
			<i>El conde de Candespina</i>	203	22/11/1919
			<i>El jayón</i>	67	14/04/1917
			<i>Talín</i>	106	12/01/1918
ESPRONCEDA, José de ESTÉBANEZ CALDERÓN, Serafin			<i>Sancho Saldaña</i>	173	26/04/1919
			<i>Escenas andaluzas</i>	104	29/12/1917
			<i>La gaviota</i>	109	02/02/1918
FERNÁN CABALLERO FERNÁN CABALLERO			<i>La gaviota (Toma 1)</i>	110	09/02/1918
			<i>Los hambrientos</i>	160	25/01/1919
FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, Manuel			<i>La isla de los pingüinos</i>	465	26/10/1924
			<i>Detrás del muerto</i>	157	04/01/1919
FRANCE, Anatole FRANCÉS, José			<i>El corazón ajeno</i>	80	14/07/1917
			<i>El día de la ira</i>	418	08/12/1923
			<i>El hombre que vivió dos veces</i>	184	12/07/1919
			<i>El raro amor de Gustavo</i>	32	12/08/1916
			<i>Pinares</i>		



Caracterización y análisis de las revistas más destacadas

AUTOR	ILUS INTER	ILS PORTADA	TITULO	Nº COL	FECHA			
GANIVET, Ángel GARCÍA SANCHÍZ, Federico	PERALS	A. VERCHER	<i>La estatura</i>	391	02/06/1923			
	ESPLANDIÚ	NUERE	<i>La mujer de otro</i>	432	15/04/1923			
	LINAJE			<i>La voluntad rota</i>	207	19/12/1919		
				<i>Saltimbanquis</i>	401	11/08/1923		
				<i>Sombras</i>	247	11/09/1920		
				<i>Pío Cid</i>	151	23/11/1918		
	GENER, Pompeyo GÓMEZ CARRILLO, Enrique	SANCHEZ FELIPE		<i>A la antigua española</i>	362	11/11/1922		
				<i>Al margen</i>	193	13/09/1919		
				<i>Al oído</i>	45	11/11/1916		
				<i>Al son de la guitarra</i>	246	21/02/1920		
<i>Barrio latino</i>				334	29/04/1922			
PERALS				REYES	<i>Batalla de amor</i>	372	20/01/1923	
					<i>Escena pintorescas</i>	69	28/04/1917	
					<i>Fémina</i>	115	16/03/1918	
					<i>Habanera</i>	302	24/09/1921	
					<i>Ironía</i>	146	19/10/1918	
	<i>Paloma</i>	85	18/08/1917					
GÓMEZ DE LA MATA, Germán	HORTELANO		<i>Rocío</i>	244	21/08/1920			
			<i>Intelecto y belleza</i>	36	09/09/1916			
			<i>Un pontífice del ocultismo 72</i>	72	19/05/1917			
			<i>El beso maldito</i>	274	19/03/2021			
			<i>El Jaón heroico y galante</i>	71	12/05/1917			
			<i>La gesta de la legión</i>	325	04/03/1922			
			<i>La sonrisa de la esfinge</i>	118	06/04/1916			
			<i>Los primeros pasos en París</i>	192	06/09/1919			
			<i>Treinta años de mi vida</i>	159	18/01/1919			
			<i>El encanto de Buenos Aires</i>	47	25/11/1916			
GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón	AGUIRRE	NUERE	<i>El favorito de las diosas</i>	444	07/06/1924			
	MANS BERGER	MIKE	<i>Musa</i>	477	17/01/1925			
	AREUGER	LLOBREGAT	<i>Pantomima</i>	454	16/08/1924			
			<i>Ánima en pena</i>	499	12/06/1925			
	BRADLEY	HORTELANO	<i>De la copa a los labios</i>	469	22/11/1924			
			<i>Aquella novela</i>	439	03/05/1924			
	GONZÁLEZ BLANCO, Andrés	JOOSÉ		<i>El joven de las sobremesas</i>	376	17/02/1923		
				<i>El olor de las mimosas</i>	343	01/07/1922		
				<i>La fúnebre</i>	484	07/03/1925		
				<i>La gangosa</i>	329	01/04/1922		
<i>La hija del verano</i>				364	25/11/1922			
PERALS				HORTELANO	<i>La malicia de las acacias</i>	413	03/11/1923	
					<i>La saturada</i>	399	28/07/1923	
GONZÁLEZ BLANCO, Andrés				MIKE		<i>La tormenta</i>	291	09/07/1921
						<i>Leopoldo y Teresa</i>	311	19/11/1921
						<i>Los dos marineros</i>	458	13/09/1924
	<i>Antología crítica de las obras de Felipe Trigo</i>	287	11/06/1921					
	<i>Antología crítica de las obras de Joaquín Dicenta</i>	281	30/04/1921					
	<i>Antología crítica de las obras de Juan Valera</i>	272	05/03/1921					
	<i>Antología crítica de Pío Baroja</i>	259	04/12/1920					
	<i>Don Coburgo, espejo de rufianes</i>	494	09/05/1925					
	HORTELANO	HORTELANO	<i>Dos mujeres fáciles</i>			481	14/02/1925	
			<i>El americanín del automóvil</i>			330	08/04/1922	
MIKE	HORTELANO	<i>El amor de las casadas</i>	421	29/12/1923				
		<i>el crimen de la rue Pigalle</i>	283	14/05/1921				
BRADLEY	REYES	<i>El misterio de Moncloa</i>	142	21/09/1918				
		<i>Españolitas de París</i>	375	10/02/1923				
		<i>Estudio crítico de la condesa Pardo Bazán</i>	286	04/06/1921				

Caracterización y análisis de las revistas más destacadas

AUTOR	ILUS INTER	ILS PORTADA	TITULO	Nº COL	FECHA
			<i>Estudio crítico de Leopoldo Alas "Clarín"</i>	250	02/10/1920
			<i>Estudio crítico de P.A. de Alarcón</i>	246	04/09/1920
			<i>Estudio crítico de Palacio Valdés</i>	237	10/07/1920
	PERALS	NUERE	<i>Historia de un cuerpo bonito</i>	211	17/01/1920
			<i>La aventura de Margot</i>	396	07/07/1923
			<i>La buena pecadora</i>	161	01/02/1919
			<i>La flor de Cantabria</i>	235	26/06/1920
			<i>La pasión de España</i>	305	15/10/1921
			<i>la pobre Odette</i>	188	09/08/1919
	MELENDRERAS		<i>Los postres del banquete</i>	358	14/10/1922
	ESPLANDIÚ	LINAJE	<i>Viaje alrededor de una mujer bonita</i>	408	29/09/1923
GUILMAIN, Andrés		MEL	<i>El encanto de la aventura</i>	495	16/05/1925
		HORTELANO	<i>Flor de hastío</i>	483	28/02/1925
	BRADLEY	AGUIRRE	<i>La ninfa de los ojos verdes</i>	472	13/12/1924
	NUERE	HORTELANO	<i>La señorita Frivolidad</i>	437	19/04/1924
	MIKE	MIKE	<i>Las inquietudes de una virgen loca</i>	449	12/07/1924
	BRADLEY		<i>Pan divino</i>	429	23/02/1924
	HORTELANO		<i>Saliente y poniente</i>	464	25/10/1924
GUIMERÁ, Ángel			<i>Rosa de Lima</i>	84	11/08/1917
HARTZEMBUSCH, Juan Eugenio de			<i>La reina sin nombre</i>	208	26/12/1919
HERNÁNDEZ CATÁ, Alfonso			<i>El aborto</i>	327	18/03/1922
	PONS	REYES	<i>El corazón</i>	367	16/12/1922
	NUERE	HORTELANO	<i>El laberinto</i>	400	07/08/1923
			<i>El nieto de Hamlet</i>	278	09/04/1921
			<i>El primer pecado</i>	490	11/04/1925
			<i>Estrellas errantes</i>	298	27/08/1921
	PONS		<i>La Fuga</i>	352	02/09/1922
	BRADLEY	NUERE	<i>La institutriz</i>	419	15/12/1923
			<i>La patria azul</i>	315	24/12/1921
	HORTELANO	REYES	<i>La piel</i>	386	28/04/1923
			<i>Los ojos claros</i>	333	22/04/1922
HOYOS Y VINENT, Antonio			<i>El amor de Jaime Estradas</i>	38	23/09/1916
			<i>El caso clínico</i>	3	29/01/1916
			<i>El crimen del fauno</i>	26	01/07/1916
IGLESIAS HERMIDA, Prudencio			<i>¡Quién fuera tú!</i>	61	03/03/1917
			<i>De caballista a matador de toros</i>	54	13/01/1917
			<i>De Madrid al Cairo</i>	120	20/04/1918
			<i>La última noche del pirata Barbarroja</i>	20	20/05/1916
			<i>Los legionarios de la muerte</i>	225	17/04/1920
IGLESIAS HERMIDA PRUDENCIO			<i>Nuevas hazañas de Juan del Duero</i>	96	03/11/1917
			<i>Un robo en el Vaticano</i>	144	05/10/1918
INSÚA, Alberto			<i>El hijo golfo</i>	332	15/04/1922
			<i>El manuscrito del padre Clarencio</i>	355	23/09/1922
			<i>Hebes del arroyo</i>	297	20/08/1921
			<i>La agonía de Don Juan</i>	167	15/03/1919
			<i>Los filántropos</i>	261	18/12/1920
			<i>Los hombres (Mary los descubre)</i>	48	02/12/1916
			<i>Los hombres (Mary los perdona)</i>	49	09/12/1916
			<i>Memorias de un asesino genial</i>	46	

Caracterización y análisis de las revistas más destacadas

AUTOR	ILUS INTER	ILS PORTADA	TITULO	Nº COL	FECHA
			<i>Memorias de un asesino genial</i>	270	19/02/1921
	JUAN DEL CHOPO		<i>Mi Tía Manolita</i>	349	12/08/1922
			<i>Una aventura termal</i>	318	14/01/1922
LARRA, Mariano José de			<i>El doncel (Tomo I)</i>	101	08/12/1917
			<i>El doncel (Tomo II)</i>	102	15/12/1917
LINARES RIVAS, Manuel			<i>De mujer a mujer</i>	75	09/06/1917
			<i>El sembrador</i>	21	27/05/1916
			<i>La señora de Varamil</i>	128	15/06/1918
			<i>Lo fácil que es ser feliz</i>	182	26/06/1919
LÓPEZ DE HARO, Rafael			<i>Coqueta</i>	154	14/12/1918
			<i>Corresponsal de guerra</i>	94	20/10/1917
			<i>Deigénita</i>	114	09/03/1918
			<i>Doña Rosario</i>	200	01/11/1919
			<i>El principio primero</i>	177	24/05/1919
			<i>En un cuerpo de mujer</i>	138	24/08/1918
			<i>Nela</i>	232	05/06/1920
LÓPEZ PINILLOS, José			<i>Cintas rojas</i>	41	14/10/1916
			<i>La Sangre de Cristo</i>	248	18/09/1920
MARQUINA, Eduardo			<i>El agua en cisterna</i>	127	08/06/1918
			<i>El destino cruel</i>	252	16/10/1920
			<i>En la extrema linde</i>	82	28/07/1917
			<i>La misa azul</i>	29	22/07/1916
MARTÍNEZ DE LA ROSA, Francisco			<i>Doña Isabel de Solís</i>	169	29/03/1919
MARTÍNEZ OLMEDILLA, Augusto	NUERE	LINAJE	<i>"Aquiles López"</i>	416	24/11/1923
	MIKE	NUERE	<i>Amor funesto</i>	405	08/09/1923
		HORTELANO	<i>El abismo de tus ojos</i>	498	06/06/1925
		HORTELANO	<i>El bisnieto del héroe</i>	486	24/03/1925
	PERALS	REYES	<i>El desquite</i>	379	10/03/1923
	MIKE	NUERE	<i>El hijo de otros</i>	427	09/02/1924
	REGUERA	REYES	<i>El precio de una vida</i>	388	12/05/1923
	HORTELANO	HORTELANO	<i>El volcán bajo la nieve</i>	448	05/07/1924
	HORTELANO	NUERE	<i>Lo mejor es enemigo de lo bueno</i>	436	12/04/1924
	MIKE	MELENDRERAS	<i>Los aires de la sierra</i>	395	30/06/1923
	HORTELANO	MEL	<i>Un objeto de lujo</i>	461	04/10/1924
	HORTELANO	AGUIRRE	<i>Una falena</i>	475	03/01/1925
MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio			<i>El ama de la casa</i>	40	07/10/1916
MATA, Pedro			<i>El crimen de la calle Ponzano</i>	91	29/09/1917
MOLINA, Roberto	MEL	HORTELANO	<i>El factor negativo</i>	460	27/09/1924
	BRADLEY		<i>La mula perdida</i>	476	10/01/1925
	NUERE	NUERE	<i>Llamamiento misterioso</i>	482	21/02/1925
NELKEN, Margarita	BRADLEY	AREUGER	<i>Pitimini "etoile"</i>	456	30/08/1924
	MANSBERGER	NUERE	<i>Un suicidio</i>	474	27/12/1924
		PERALS	<i>Un viaje a París</i>	488	04/04/1925
	MEL	AREUGER	<i>Una historia de adulterio</i>	442	24/05/1924
NERVO, Amado			<i>Amnesia</i>	124	18/05/1918
NERVO, Amado			<i>El diablo desinteresado</i>	23	10/06/1916
			<i>El diamante de la inquietud</i>	62	10/03/1917
			<i>Una mentira</i>	95	27/10/1917
NOEL, Eugenio			<i>Amapola entre espigas</i>	65	31/03/1917
			<i>Artista de circo</i>	140	07/09/1918
			<i>Chamuscón y Tabardillo</i>	257	20/11/1920
			<i>Como la palma de un viejo</i>	284	21/05/1921
			<i>Dama ibérica</i>	335	06/05/1922
			<i>De cueno de morueco</i>	217	28/02/1920
			<i>El allegretto de la sinfonía VII</i>	11	25/03/1916
			<i>La señorita mema</i>	113	02/03/1918
			<i>Las tres hijas del maestro</i>	179	07/06/1919

Caracterización y análisis de las revistas más destacadas

AUTOR	ILUS INTER	ILS PORTADA	TITULO	Nº COL	FECHA	
OLVER, Federico ORTEGA MUNILLA, José	PONS	REYES	<i>Misa de botón quitao</i>	380	17/03/1923	
			<i>Otros viejos</i>	353	09/09/1922	
			<i>Rayito de luz</i>	321	04/02/1922	
			<i>El pobre Lucas</i>	43	28/10/1916	
	AREUGER MELENDRERAS MEL BRADLEY PONS BRADLEY NUERE AREUGER	MEL	HORTELANO	<i>Calandria</i>	202	15/11/1919
				<i>La princesa de Éboli</i>	141	14/09/1918
		MEL	MELENDRERAS	<i>Milagritos</i>	163	15/02/1919
				<i>A la luz del recuerdo</i>	455	23/08/1924
		MEL	HORTELANO	<i>De mi vida y milagros</i>	415	17/11/1923
				<i>El retrato</i>	478	24/01/1925
		BRADLEY	HORTELANO	<i>Episodios de una vida</i>	443	31/05/1924
				<i>La dulzura del mar</i>	397	14/07/1923
		PONS	MELENDRERAS	<i>La enamorada</i>	487	28/03/1925
				<i>Los cabellos grises</i>	468	15/11/1924
BRADLEY	HORTELANO	<i>Lumbre de hogar</i>	406	15/09/1923		
		<i>Un rincón para morir</i>	431	08/04/1924		
PARDO BAZÁN, Emilia	AREUGER	HORTELANO	<i>Clavileño</i>	86	25/08/1917	
			<i>Dioses</i>	162	08/02/1919	
	MEL	HORTELANO	<i>La aventura de Isidro</i>	4	05/02/1916	
			<i>La última fada</i>	46	18/11/1916	
	MEL	HORTELANO	<i>Rodando</i>	253	23/10/1920	
			<i>Luz de Domingo</i>	13	08/04/1916	
	PÉREZ DE AYALA, Ramón	MEL	HORTELANO	<i>El cura de Aldea</i>	153	07/12/1918
				<i>Sor Simona</i>	1	15/01/1916
	PÉREZ GALDÓS, Benito PÉREZ ZÚÑIGA, Juan	MEL	HORTELANO	<i>Corazón de platino</i>	229	15/05/1920
				<i>Doña Tecla en Pomutú</i>	111	16/02/1918
PÉREZ ZÚÑIGA, Juan	MEL	HORTELANO	<i>El gran bromazo</i>	12	01/04/1916	
			<i>La tenacilla de oro</i>	50	16/12/1916	
PÉREZ GALDÓS, Benito PÉREZ ZÚÑIGA, Juan	MEL	HORTELANO	<i>Los hígados</i>	143	28/09/1918	
			<i>Seis días fuera del mundo</i>	70	05/05/1917	
PICÓN, Jacinto Octavio RAMÍREZ ÁNGEL, Emiliano	MEL	HORTELANO	<i>La prueba de un alma</i>	148	02/11/1918	
			<i>Amores de París</i>	382	31/03/1923	
MEL ESPLANDIU ESPLANDIU MIKE MIKE ESPLANDIU	MEL	MEL	<i>Capercita López</i>	485	14/03/1925	
			<i>Como los hombres</i>	351	26/08/1922	
	MEL	MEL	<i>Donde nace el amor</i>	479	31/01/1925	
			<i>El amor y la muerte</i>	440	10/05/1924	
	ESPLANDIU	MEL	<i>El corazón enfermo</i>	168	22/03/1919	
			<i>La conjura de lo pequeño</i>	409	06/10/1923	
	MIKE	NUERE	<i>La dicha oculta</i>	430	01/04/1924	
			<i>La familia de fulanita</i>	239	24/07/1920	
	MIKE	HORTELANO	<i>La misericordia</i>	453	09/08/1924	
			<i>La pérfida Italia</i>	414	10/11/1923	
ESPLANDIU	HORTELANO	HORTELANO	<i>Trini, la de Maravillas</i>	191	30/08/1919	
			<i>Una sola vez</i>	83	04/08/1917	
	HORTELANO	REYES	<i>Costumbres y devociones madrileñas</i>	147	26/10/1918	
			<i>Del vivir de la Villa</i>	198	18/10/1919	
	HORTELANO	REYES	<i>El fraile fantasma</i>	389	19/05/1923	
			<i>El hombre que se ahogó en la arena</i>	420	22/12/1923	
	RÉPIDE, Pedro de	HORTELANO	REYES	<i>El poder de la ilusión / El camino de los brazos</i>	6	19/02/1916
				<i>El rey intruso</i>	307	29/10/1921
		HORTELANO	REYES	<i>La boda de Guadalupe</i>	76	16/06/1917
				<i>La España trágica</i>	122	04/05/1918
HORTELANO		REYES	<i>La inquietud</i>	219	13/03/1920	
			<i>La torre sin puerta</i>	42	21/10/1916	
HORTELANO		REYES	<i>La última favorita</i>	264	08/01/1921	

Caracterización y análisis de las revistas más destacadas

AUTOR	ILUS INTER	ILS PORTADA	TITULO	Nº COL	FECHA
			<i>La venganza de Julia</i>	52	31/12/1916
			<i>Las apariencias</i>	172	19/04/1919
			<i>Las apariencias de Paquito Candil</i>	245	28/08/1920
	MEL	LINAJE	<i>Las sobrinas del cardenal</i>	433	22/04/1924
	PONS		<i>Llovido del cielo</i>	359	21/10/1922
			<i>Los cohetes de la verbena</i>	92	06/10/1917
RETANA, Álvaro			<i>El infierno de hielo</i>	314	17/12/1921
	BRADLEY		<i>El tesoro de los Nibelungos</i>	354	16/09/1922
			<i>Las mujeres de Retana, por el propio Retana</i>	319	21/01/1922
	PERALS	TOVAR	<i>Una noche de carnaval en Niza</i>	338	27/05/1922
REYES ARTURO			<i>Cartucherita</i>	121	27/04/1918
ROSO DE LUNA, Mario	MELENDRERAS		<i>El caballero de la luz astral</i>	357	07/10/1922
	AREUGER	NUERE	<i>El mal Darma de M<sup>o</sup> del Espíritu Santo Moreno</i>	445	14/06/1924
		HORTELANO	<i>El misterio de Quirico</i>	497	30/05/1925
	HORTELANO	LINAJE	<i>El trio en sí bemol</i>	425	26/01/1924
	MELENDRERAS	REYES	<i>Kultur und Liebe</i>	373	27/01/1923
	MELENDRERAS	VERCHER A.	<i>La venta del alma</i>	392	09/06/1923
RUEDA, Salvador			<i>Donde Cristo dio las tres voces</i>	174	03/05/1919
			<i>La reja</i>	90	22/09/1917
			<i>La virgen María</i>	228	08/05/1920
			<i>La vocación</i>	280	23/04/1921
RUSIÑOL, Santiago			<i>El pueblo gris</i>	53	06/01/1917
			<i>El pueblo gris (2ª parte)</i>	152	30/11/1918
			<i>Un viaje al Plata</i>	224	10/04/1920
SAN JOSÉ, Diego			<i>Aventuras de un sombrero</i>	337	20/05/1922
			<i>Casa para estudiantes</i>	89	15/09/1917
			<i>Desde la aldea a la Corte o al almuerzo de un rey</i>	306	22/10/1921
			<i>Diario de "La Dama Duende"</i>	266	22/01/1921
			<i>El alma de Torquemada</i>	37	16/09/1916
			<i>El amor más fuerte</i>	492	24/04/1925
			<i>El confesor de la reina</i>	220	20/03/1920
	MEL	MATEY	<i>El galán de la muerte</i>	435	05/04/1924
	MEL	HORTELANO	<i>El ladrón romántico</i>	426	02/02/1924
	MELENDRERAS	REYES	<i>El mal amor de una reina</i>	381	24/03/1923
	MELENDRERAS		<i>El rey casamentero</i>	366	09/12/1922
	ESPLANDIÚ	AREUGER	<i>Flores de penitencia</i>	462	11/10/1924
			<i>La beata Clara</i>	323	18/02/1922
	PONS	MELENDRERAS	<i>La desenvuelta zarabanda</i>	412	27/10/1923
			<i>La niña de plata</i>	19	13/05/1916
			<i>La nobleza de la sangre</i>	189	16/08/1919
			<i>La pastora Marcela</i>	290	02/07/1921
			<i>Memorandum de una dama</i>	249	25/09/1920
			<i>Memorial cortesano</i>	134	27/07/1918
	MIKE	AREUGER	<i>Mendrugos en cama de galgos</i>	447	28/06/1924
			<i>Murió como un hidalgo</i>	64	24/03/1917
	MANS BERGER		<i>Porque no sepas qué sé</i>	471	06/12/1924
			<i>Purificación</i>	117	23/03/1918
	MEL	NUERE	<i>Regalo de boda</i>	480	07/02/1925
SÁNCHEZ CARRERE, Adolfo	HORTELANO	AREUGER	<i>Patatitas por las nubes o la conquista de Venus</i>	466	01/11/1924
SAWA, Alejandro			<i>La noche</i>	135	03/08/1918
SELLES, Eugenio			<i>El tintero de Talavera</i>	51	23/12/1916
SILVERIO LANZA			<i>Medicina rústica</i>	119	13/04/1918
			<i>Estudio crítico de Galdós</i>	210	10/01/1920
			<i>La Biblia</i>	275	23/03/1921
			<i>La mujer en la obra de</i>	303	01/10/1921

Caracterización y análisis de las revistas más destacadas

AUTOR	ILUS INTER	ILS PORTADA	TITULO	Nº COL	FECHA
			<i>Benavente</i>		
			<i>Las mujeres de Belda</i>	313	03/12/1921
			<i>Las mujeres de Galdós</i>	309	12/11/1921
			<i>Leyendas y tradiciones españolas</i>	227	01/05/1920
			<i>Los cantos populares españoles</i>	105	05/01/1918
			<i>Parábolas y milagros de Jesús</i>	222	01/04/1920
			<i>Refranes españoles</i>	183	05/07/1919
TRIGO, Felipe			<i>El domador de demonios</i>	129	22/06/1918
			<i>La moralista</i>	18	06/05/1916
			<i>La Altísima</i>	35	02/09/1916
			<i>Los abismos</i>	97	10/11/1917
TRUEBA, Antonio de			<i>La felicidad doméstica</i>	126	01/06/1918
UNAMUNO, Miguel de			<i>El marqués de Lumbria</i>	223	03/04/1920
			<i>Nada menos de todo un hombre</i>	28	15/07/1916
			<i>Tulio Montalbán y Julio Macedo</i>	260	11/12/1920
VALERO MARTÍN, Alberto	IGUAL RUIZ		<i>Aurorita la romántica</i>	365	02/12/1922
	MELENDERERAS	HORTELANO	<i>Cuando acaba la juventud</i>	403	25/08/1923
			<i>El hijo de la soltera</i>	347	29/07/1922
VALLE-INCLÁN, Ramón M <sup>a</sup> del			<i>Eulalia</i>	73	26/05/1917
			<i>La condesa de Cela</i>	133	20/07/1918
			<i>Octavia / La generala</i>	156	28/12/1918
			<i>Rosarito</i>	108	26/01/1918
			<i>Rosita</i>	93	13/10/1917
VARGAS VILA, José María			<i>Desiderio</i>	282	07/05/1921
			<i>El alma de la raza</i>	30	29/07/1916
			<i>El maestro</i>	58	10/02/1917
			<i>El medallón</i>	125	25/05/1918
			<i>El milagro</i>	190	23/08/1919
			<i>El motín de los retablos</i>	100	01/12/1917
			<i>El pasado</i>	316	31/12/1921
			<i>El rescate</i>	226	24/04/1920
			<i>La sembradora del mal</i>	256	13/11/1920
			<i>Nora</i>	295	06/08/1921
			<i>Orfebre</i>	166	08/03/1919
			<i>Otoño sentimental</i>	204	29/11/1919
			<i>Sabina</i>	145	12/10/1918
VIDAL Y PLANAS, Alfonso	NUERE		<i>El alma de monigote</i>	390	26/05/1923
	BRADLEY		<i>El incendiario</i>	360	28/10/1922
	LINAJE	REYES	<i>Mercedes Expósito</i>	378	03/03/1923
VILLAESPESA, Francisco			<i>Amigas viejas</i>	63	17/03/1917
			<i>El alcázar de las perlas</i>	22	03/06/1916
			<i>El caballero del milagro</i>	14	22/04/1916
			<i>La ciudad de los ópalos</i>	277	02/04/1921
			<i>La torre de la cautiva</i>	296	13/08/1921
VILLARTA, Ángeles			<i>Yo he sido estraperlista</i>	18	
ZAMACOIS, Eduardo			<i>Europa se va</i>	66	07/04/1917
			<i>Los últimos capítulos</i>	14	15/04/1916
ZORRILLA, José			<i>El juramento de la mulata</i>	164	22/02/1919
ZURITA, Marciano	AREUGER	HORTELANO	<i>Alucinación</i>	451	26/07/1924
			<i>La viña del Señor</i>	493	02/05/1925
	BRADLEY	MEL	<i>Por qué no he sido yo cura</i>	463	18/10/1924

### 6.5. *EL LIBRO POPULAR* (1912-1914). PROPÓSITO Y DESARROLLO EDITOR.

La trayectoria del *El Libro Popular* transcurre entre el 11 de julio de 1912, y el 7 de julio de 1914, dos años durante los cuales llegó a editar un total de ciento cuatro números regulares, más dos extraordinarios de tema taurino, que aparecieron en 1913. La obra inicial de la colección, salida de la imprenta de Gabriel López de Horno<sup>781</sup>, fue *Infanticida*, de Joaquín Dicenta, ilustrada por L. Checa, y la final, *La plaza de la Cebada*, de Fernando Mora, ilustrada por L. Blesa.

Según se deduce de los datos recogidos por Amelia Correa Calderón, la revista había sido fundada por Francisco Gómez Hidalgo y un grupo de compañeros, todos relacionados con la redacción de *El Liberal*, que unos años antes, en concreto el 7 de mayo de 1910, habían creado también *La hoja de Parra*<sup>782</sup>.

*El Libro Popular* venía a mantener una fórmula editorial cuyo éxito, a imitación de sus antecesoras, parecía garantizado, sobre todo, teniendo en cuenta que pocos meses antes, en enero de 1912, había desaparecido *El Cuento Semanal* y muchos de sus autores, treinta y nueve de ellos en concreto, pasarían a colaborar con la nueva colección<sup>783</sup>. El éxito debió ser importante porque en la página interior de la portada del número 7 se inserta ya una nota que hace referencia a ello:

---

<sup>781</sup> *El Libro Popular* comenzó editándose en la imprenta de Gabriel López del Horno, situada en el número 92 de la madrileña calle de San Bernardo. En el nº 1, de 1913, se incluye una nota editorial comunicando que la empresa de *El Libro Popular* y del periódico *La Hoja de Parra* poseen imprenta propia. Durante los primeros seis números de 1913, figura como establecimiento tipográfico la “Imprenta particular de *El Libro Popular*”, cambiando el nombre a partir del nº 7 (18 de febrero) por el muy similar de “Talleres particulares de *El Libro Popular*”. En octubre de ese mismo año, se producirá un nuevo cambio y desde el nº 42 en los datos de impresión se consignará “Talleres particulares de Ediciones de España”, referencia esta que se mantendrá sin variación alguna hasta el último número editado por la Colección literaria. Cfr. Amelina Correa Ramón, *El Libro Popular*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2001, p. 21.

<sup>782</sup> *El Liberal* se había fundado en 1879 a partir de una escisión de *El Imparcial*, propiedad del político liberal Eduardo Gasset. Se trataba de un periódico de carácter republicano y anticlerical.

<sup>783</sup> “Comprobado tras la aparición de *El Cuento Semanal*, que vender una novela corta es no sólo factible, sino incluso rentable, el fenómeno crece como una bola de nieve. Las novelas cortas poseen dos características editorialmente impagables: pueden escribirse por sus autores en un tiempo muy breve y

“El éxito alcanzado por nuestra revista que por grande no llegaba a esperar nuestro optimismo, hizo que se agotaran rápidamente nuestros cuatro primeros números y que no pudiéramos corresponder a la demanda de ejemplares que nos hacían corresponsales y lectores. Reimpresos todos ellos, tendremos mucho gusto en servir los pedidos que se nos hagan”<sup>784</sup>.

*El Libro Popular* ocupa un lugar intermedio entre *El Cuento Semanal*, *Los Contemporáneos* y otras colecciones de novela con menor difusión que iniciaron una serie de modificaciones, que se harán definitivas cuando aparezca *La Novela Corta*. En cuanto al formato, mantiene todavía la calidad de presentación que había iniciado el modelo de Zamacois, en papel couché, con los textos a dos columnas y abundantes ilustraciones a una sola tinta en las páginas interiores, además de ilustración en la portada, impresa a dos tintas. Esta estructura y sus medidas, 230 x 165 mm., se mantuvieron sin alteraciones durante toda la vida de la publicación. El número de páginas totales de cada volumen era de treinta y dos, si se contabilizan la portada y la contraportada. Mientras las obras editadas a lo largo del primer año, 1912, tenían cada una su numeración independiente, incluyendo la portada, la contraportada y sus respectivas páginas interiores, a partir de comienzos de 1913 el sistema de paginación varió. Desde esa fecha la portada y la contraportada no entraban en el cómputo y la numeración pasa a ser correlativa y seriada. Así, en el año 1913 la paginación alcanzó hasta el número 1456, llegándose al año siguiente sólo hasta la página 768, debido a la interrupción de la publicación en julio de ese mismo año<sup>785</sup>. Desde los números iniciales, en las páginas interiores de las portadas consta la intencionalidad editora:

---

transformarse en un producto editorial de precio unitario baratísimo, asegurando una rentabilidad muy grande siempre y cuando las tiradas sean muy altas” (cfr. Alberto Sánchez Álvarez Insúa, *Bibliografía e historia de las colecciones literarias en España, 1907-1957*, cit., p. 26).

<sup>784</sup> Cfr., E. Carrère, *La cofradía de la pirueta*, illus. E. la Torre, *El L.P.*, nº 7, año I, 22 agosto 1912, p. 2.

<sup>785</sup> Esa es la razón de que cada año tenga numeración independiente para sus publicaciones. 1912, año I, números 1 a 25; 1913, año II, números 1 a 52; 1914, año III, números 1 a 27.



EL LIBRO POPULAR  
REVISTA LITERARIA  
QUE PUBLICA EN CADA NÚMERO UNA NOVELA ILUSTRADA  
COMPLETA Y RIGUROSAMENTE INÉDITA

En la parte final de la página, aparece una nota aclaratoria que hace referencia a la intención de no admitir ejemplares que no se hayan solicitado. El propósito editor no se aleja del de otras colecciones precedentes, pero, la personalidad de sus directores, Francisco Gómez Hidalgo, su fundador y Antonio Lezama, que se hizo cargo de la revista a partir de octubre de 1913, se deja sentir en la línea de los relatos escogidos, a veces de temática erótica y en el talante abierto y liberal del conjunto de la colección.

#### 6.5.1. FORMATO Y PRECIOS DE VENTA

Otra constante fue el precio de venta que se mantuvo siempre en veinte céntimos<sup>786</sup>. Las páginas interiores de las portadas son de nuevo lugar de referencia para obtener los datos económicos:

##### PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

En España, trimestre.....2 ,50 pesetas

“ “ año.....9 “

En el Extranjero, trimestre.....3, 50 francos

“ “ año.....12 “

Número suelto, 20 céntimos.

*El Libro Popular* tenía una tercera vía de acceso a los lectores, que consistía en la posibilidad de adquirir los números correspondientes a un semestre completo,

---

<sup>786</sup> La única ocasión en que se altera este precio es con la publicación del número extraordinario de 1913. De tema taurino, *Belmonte el misterioso*, de F. Gómez Hidalgo, con ilustraciones de Ricardo Marín, probablemente debido a su mayor número de páginas (sesenta), se puso a la venta al precio de cincuenta céntimos.

debidamente encuadernados “con lujosas tapas”, puestas a la venta al precio de siete pesetas. Además de la constancia en su formato, línea ideológica y precio, la revista fue bastante seria en la periodicidad de publicación. Si durante el primer año aparecía siempre los jueves, a partir de enero de 1913, coincidiendo con el cambio de imprenta se empezó a publicar los martes, de lo que se informa puntualmente al lector<sup>787</sup>. También fue reiterada, desde el primer momento, la costumbre de anunciar sus datos sociales así como el autor y el título que había de editar en el siguiente número, procurando de ese modo mantener informado al lector al objeto de captar su atención<sup>788</sup>.

### 6.5.2. DISEÑO DE CUBIERTA Y CONTRACUBIERTA

Siguiendo la norma editorial habitual, las páginas de portadas son utilizadas, para presentar la obra y las de las contraportadas con fines publicitarios. La publicidad puede estar referida a la propia revista, caso de las páginas interiores de ambas cubiertas o a productos y empresas ajenas a la editorial, que se sitúan en las contraportadas<sup>789</sup>. Fiel a su intento de mantener un alto nivel, *El Libro Popular* no incluye en cubierta la foto del autor, sino motivos realizados por el mismo dibujante que ilustra el interior y que procura reunir en llamativas composiciones aspectos claves del argumento.

Precisamente para aumentar el valor conativo de la revistas, las cubiertas

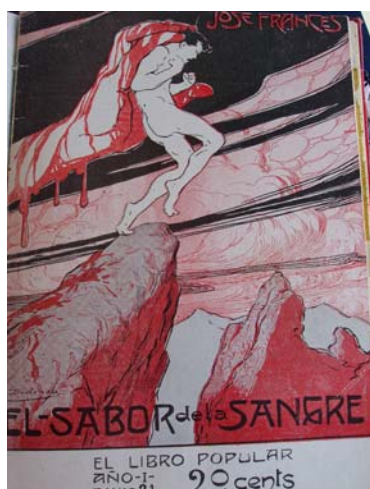
---

<sup>787</sup> El último número que aparece en jueves es la obra de Javier Bueno, *Una Vida*, Ilus. Demetrio, *El L. P.*, nº 25, año I, 26 de diciembre de 1912. El primer número publicado en martes es la obra de Joaquín Dicenta, *El Hampón*, Ilus. Pedraza, *El L. P.*, nº 1, año II, 7 enero de 1913.

<sup>788</sup> *El Libro Popular* ofrece en la página interior de la portada sus domicilios sociales pues cambian en los dos años de existencia. En 1912, Calle Huertas 93, apartado 547 de Madrid. Se añade el horario de 10 a 2 y de 3 a 6, “todos los días”. A partir de 1913, la dirección cambia a Paseo de las Delicias nº 60 y se ofrece un número de teléfono 1843, además de dos direcciones en el extranjero, en París, Bd. Saint Germain 168, y, en Buenos Aires, Estados Unidos 2065.

<sup>789</sup> Para exponer nuestro análisis de la colección, sistematizamos los datos en seis cuadros correspondientes a veinticinco ejemplares escogidos al azar. Las características generales y semánticas a las que hacemos referencia, así como los listados de autores e ilustradores, se corresponden con el conjunto de las ciento ocho obras editadas.

iniciales se editan a dos tintas, con lo cual tienen color, a diferencia de las ilustraciones interiores que van siempre en blanco y negro. El resultado es un conjunto armónico que, unido al tamaño manejable de los ejemplares y a la utilización de un material de calidad, convierten a la revista estéticamente en una de las más atractivas de las editadas en la época. Ejemplares como *El crimen de la calle de Tudescos*<sup>790</sup> pretenden un impacto visual basado en el poder sugeridor del color y del dibujo con claras connotaciones de agresividad. La cabeza cortada y un enorme chorro de sangre se relacionan con el lexema “crimen”, lo que indica de alguna manera la línea por donde se habrá de desarrollar el argumento. La misma línea de violencia con tintes surrealistas, es la que ilustra la portada de *El sabor de la sangre*<sup>791</sup>, en la que se establece una relación título, imagen y argumento. La portada en color rojo, unida al sintagma titular, presenta una enorme mano chorreando “sangre”, que atrapa la contorsionada figura de un hombre, en clara alusión al protagonista, totalmente dominado por el deseo de matar, que acabará por asesinar a su propia esposa a la que adora.



Portada  
*El sabor de la sangre*  
Ilus. Pedraza



Portada  
*Inés de Magdala*  
Ilus. Moya del Pino

<sup>790</sup> Vid., C. Miranda, *El crimen de la calle de Tudescos*, Ilus. Tovar, *El L. P.*, nº 5, año I 8 agosto de 1912.

<sup>791</sup> Vid., José Francés, *El sabor de la sangre*, Ilus. Pedraza, *El L. P.*, nº 21, año I, 28 noviembre de 1912.

En *Inés de Magdala*<sup>792</sup>, por el contrario, la portada y el título plantean diferentes contenidos sémicos, dado que la ilustración sugiere el escenario donde transcurre la acción, un pueblo con su castillo y una casona solariega delante de la que se sitúan dos personajes montados en un caballo, mientras que el título hace referencia a connotaciones vitales de la protagonista. El caso de esta novela plantea una curiosa contraposición entre la ilustración de la cubierta y la ilustración final, acorde a la evolución del argumento. Si en la portada los personajes aparecen montados en un caballo y ataviados con lo que parecen ser ropajes costumbristas, cuando la ilustración final recoja el momento en que Inés, la protagonista, se marcha del pueblo con su enamorado, mostrará un automóvil, símbolo del progreso. Las ilustraciones son un correlato de la narración que enfrenta una mentalidad más avanzada a las rígidas normas morales que agobian tanto al protagonista como a la mujer que regresa al pueblo.

Especialmente llamativa resulta la portada modernista de *El Anacoreta*<sup>793</sup>, auténtico compendio iconográfico y simbolista de la obra. Cupido con sus flechas del amor en primer término, está ubicado sobre un escudo real, símbolo del escenario principesco de la trama. Al fondo la figura del fraile, con todos los atributos de su condición: cayado, rosario y vestimentas al uso. En esta cubierta se produce una auténtica simbiosis título, imagen y argumento, al igual que en la portada de *El aderezo*<sup>794</sup> en la que el ilustrador marca un tono irónico a la presentación de la pareja que se besa al tiempo que sale de una lámpara maravillosa adornada con la joya que provoca la situación argumental, sostenida por un genio con cara de pícaro.

---

<sup>792</sup> Vid., Antonio Zozaya, *Inés de Magdala*, Ilus. Moya del Pino, *El L. P.*, nº 6, año I, 15 agosto de 1912.

<sup>793</sup> Vid., Sinesio Delgado, *El Anacoreta*, Ilus. J. Pedraza, *El L. P.*, nº 12, año I 26 septiembre de 1912.

<sup>794</sup> Vid., Eduardo Zamacois, *El aderezo*, Ilus. Cyrano, *El L. P.*, nº 15, año I, octubre de 1912.

El carácter irónico de la obra se deduce en *La historia de Papa Abdón y de su hermano gemelo*<sup>795</sup>. Un personaje ataviado con los atributos papales y asombrado gesto, sitúa al lector ante el caso de los hermanos que intercambiarán su personalidad cuando uno de ellos llega a ocupar la silla de San Pedro. El contraste entre esta figura y la importancia semántica de rango expresado en el lexema “Papa”, marca el tono irónico y hace llamativa la figura. Exactamente igual ocurre con *La primera mosca*<sup>796</sup>, portada que reproduce una procesión de la época con los sacerdotes bajo palio, revestidos con casullas, roquetes y dalmáticas, acompañados por un militar acicalado con todos los entorchados denotativos de su alto grado. Se plantea en ella un enfrentamiento entre el valor significativo de la imagen que implica boato y fasto y los significados derivados del término “mosca”, del que se deducen semas que implican + vulgaridad, + molestia.

En resumen, podemos establecer tres líneas esenciales en las ilustraciones de las portadas. Unas manifiestan claramente la relación imagen y argumento, prescindiendo del valor del título: *Inés de Magdala*, o *Un veterano*<sup>797</sup>. Otras muestran la relación título, imagen y argumento, bien aprovechando el fuerte poder sugeridor del lenguaje y los semas derivados del término lingüístico, lo que ocurre en *El crimen de la calle de Tudescos* o *El sabor de la sangre*, bien utilizando dibujos realistas, caso de *El Hampón*<sup>798</sup> o con una mezcla de realismo y simbolismo caso de *El Anacoreta* o *El aderezo*. Finalmente, un grupo de portadas basan su atractivo en las connotaciones irónicas derivadas de la contraposición entre imagen y título, caso de *La primera mosca*.

---

<sup>795</sup> Vid., Domínguez, *Historia del Papa Abdón y de su hermano gemelo*, Ilus. Robledano, *El L. P.*, nº 9, año I, 5 septiembre de 1912.

<sup>796</sup> Vid., Antonio Viérgol, *La primera mosca*, *El L. P.*, nº 14, año I, 10 octubre de 1912.

<sup>797</sup> Vid., Roberto Molina, *Un veterano*, Ilus. Bartolozzi, *El L. P.*, nº 22, año II, 3 junio de 1913.

<sup>798</sup> Vid., J. Dicenta, *El Hampón*, Ilus J. Pedraza, *El L.P.*, nº 1, año II, 7 enero de 1913

Las contraportadas de *El Libro Popular* y las páginas interiores de las portadas, se dedicaron a la publicidad, pero no incluían imágenes. En los dos años de existencia de la revista se observa una diferencia en el tratamiento de esta faceta. Si a lo largo de los meses iniciales de andadura, desde julio hasta diciembre de 1912, cada novela incluye abundante publicidad, sin referencias al mundo de la cultura, a partir de enero de 1913, se detecta un aumento de las notas culturales, con anuncios de periódicos, revistas, temarios de oposiciones y de los productos editoriales de la editorial<sup>799</sup>. En esa línea, que se inaugura con la llegada a la dirección de Antonio Lezama, se podría también inscribir la cantidad de información que se proporciona sobre los escritores e ilustradores que publican en la colección, al incluir breves comentarios sobre el autor e ilustrador del relato que se publicará en el número siguiente<sup>800</sup>.

La editora de *El Libro Popular* se esmeró en ofrecer a su público toda una serie de informaciones complementarias acerca de la vida literaria española y extranjera que incluyó en sus páginas interiores de portada y de contraportada, y a veces en las páginas posteriores del relato, donde aparecieron numerosas colaboraciones literarias, artículos de prensa, cuentos breves, poemas, etc. Pero las dos secciones de carácter informativo

---

<sup>799</sup> Dicha publicidad, en la primera etapa, anunciará establecimientos y productos consumidos por el segmento social de la clase media. Desde perfumerías, joyerías, tiendas de moda, academias, medicinas y remedios farmacéuticos. En los primeros números, se publicitan entre otros: R. Pérez y Molina (joyería). La Villa de París (ropa). Agua de colonia concentrada. Aguas de Cestona. Eureka (calzados). Impermeables Chistian. Resultan llamativos dos anuncios: un misterioso producto denominado Alexgo y una marca de preservativos “La Mascota”. A partir de 1913, se localizan referencias a las colecciones encuadernadas de *El Libro Popular* del año 1912 y del primer y segundo semestre de 1913, “conteniendo cada una veinticinco novelas completas primorosamente encuadernadas y con lujosas tapas”. El precio es de 7 pesetas y se venden a 1,50 pesetas las tapas sueltas.

<sup>800</sup> A modo de ejemplo, recogemos la referencia que se hace en Antonio de Lezama, *El rival*, Ilus. Demetrio, *El L. P.*, nº 6, Año III, 10 de febrero de 1914. “El número próximo. Victor Ruiz Albéniz, médico notabilísimo, excelente escritor y periodista de los mejores, tiene un sólido prestigio que nos ahorra todo elogio. Una larga permanencia en Marruecos al lado de Roghl de quien era médico, primero y luego como reporter del *Diario universal*; un libro documentadísimo sobre la cuestión africana y una intensa labor periodística, le dan indiscutible autoridad en todo lo que se refiere al Norte de África. Con amenidad muy difícil de superar relata en su narración *La carga de Taxdirt*, emocionantes episodios de la guerra por Ruiz Albéniz presenciados y en los que intervinieron figuras de todos conocidas. Ricardo Marín ha hecho para *La carga de Taxdirt* unos dibujo realmente asombrosos por su factura y valentía”.

con mayor estabilidad fueron “Libros que leer”, que, en ocasiones, se tituló “Libros recibidos” y “Gacetilla semanal”. “Libros que leer” empezó a publicarse en el nº 4<sup>801</sup> del primer año de la colección y solía aparecer sin firma, aunque ocasionalmente se encontrarán las iniciales A. de L., es decir Antonio de Lezama. Reseñaba publicaciones no solo de libros sino también de revistas colecciones literarias e incluso de otras materias<sup>802</sup>. La otra sección, “Gacetilla semanal”, se inició en el nº 10 del año 1913<sup>803</sup>, y consistía en la reproducción de un artículo de temática variada, fechado, firmado y remitido desde París, por el periodista Javier Bueno. Se mantuvo vigente durante siete meses, hasta el nº 41<sup>804</sup>.

Como otras colecciones, *El Libro Popular* convocó un concurso de novela breve que obtuvo una gran aceptación por parte de los lectores y, en especial, por todos aquellos que mantenía ciertas pretensiones literarias<sup>805</sup>. Formaron el jurado calificador Joaquín Dicenta, Manuel Linares Rivas y Felipe Trigo que adjudicaron los premios<sup>806</sup>, a los cuentos *Un veterano*, de Roberto Molina y *El pecado de Claudina*, de José Reygadas<sup>807</sup>.

---

<sup>801</sup> Cfr., A. de Hoyos y Vinent, *La hora de la caída*, Ilus. L. Checa, *El L. P.*, nº 4, año I, 1 agosto 1912.

<sup>802</sup> En cuanto a los escritores reseñados, se podría decir que refleja casi por completo el panorama literario español de la época, en todos sus géneros; Juan Valera, Pío Baroja, Rubén Darío, Manuel y Antonio Machado, Felipe Trigo o Eduardo Zamacois. Con frecuencia se informó también de la edición de traducciones al español de obras de autores extranjeros: de Edgar Allan Poe, de Maquiavelo, de Alphonse de Daudet, de Kropotkin, etc.

<sup>803</sup> Cfr., R. Gómez de la Serna, *El Ruso*, Ilus. S. Bartolozzi, *El L. P.*, nº 10, año II, 11 marzo 1913.

<sup>804</sup> Vid., J. Dicenta, *El baile de los panaderos*, Ilus. J. Robledano, *El L. P.*, nº 41, año II, 14 octubre 1913.

<sup>805</sup> Una editorial, aparecida en el interior de la portada de la obra de Carmen de Burgos, *La indecisa*, *El L. P.*, nº 10, año I, 12 de septiembre de 1912, abrió este concurso cuyas bases aparecieron en el interior de la portada de M. Fernández Villegas, *La Montaraza de la Golosa*, Ilus. J. Pedraza, nº 18, 7 de noviembre de 1912. Entre los datos más interesantes de esas bases, destacan 500 pesetas de premio en metálico y la publicación del cuento premiado con las ilustraciones del “insigne pintor cordobés Julio Romero de Torres”.

<sup>806</sup> La resolución del concurso se publica en Luis de Val, *El obstáculo*, Ilus. R. Marín, *El L. P.*, año II, nº 17, 29 de abril de 1913.

<sup>807</sup> Ambas obras fueron publicadas a lo largo del mes de junio de 1913, *Un veterano* en el nº 22, año II, 3 de junio, con ilustraciones de Bartolozzi, y *El pecado de Claudina* en el nº 23, año II, 10 de junio, ilustrada por Julio Romero de Torres.

### 6.5.3. LA PRODUCCIÓN DE NOVELAS CORTAS: VARIANTES EN LA EDICIÓN DE GÉNERO. AUTORES E ILUSTRADORES.

En *El Libro Popular*, pese a tratarse de una revista dedicada a la narrativa, se editaron algunas obras de género dramático, por ejemplo las ya citadas, *El anacoreta*, *El aderezo*, o las dos piezas de Unamuno, *La venda* y *La princesa doña Lambra*<sup>808</sup>, definidas respectivamente como “*Drama en un acto y dos cuadros*” y “*Farsa en un acto*”. El único caso en que se incluyó una colaboración de tipo poético fue en el número que dedicó en 1913 como homenaje al escritor Ángel Guimerá<sup>809</sup>.

La lista de colaboradores que participaron en la colección literaria *El Libro Popular* demuestra que, tomando como ejemplo la línea iniciada cinco años atrás por Zamacois, se buscó el éxito recurriendo a la colaboración de autores ya consolidados en el gusto del público. De los quince primeros títulos de la colección, cinco nombres coinciden con los que iniciaron en enero de 1907 *El Cuento Semanal*<sup>810</sup>. Cuando la revista ya se había dado a conocer, la nómina de colaboraciones se amplió y se encuentran en ella las firmas de la práctica totalidad de los novelistas nacidos en torno a 1885 y que alcanzan su plenitud entre 1910 y 1930<sup>811</sup>. En total, colaboraron en *El Libro Popular* sesenta y siete autores, de los cuales el que más obras publicó fue Antonio de Hoyos y Vinent, cinco novelas, seguido de Joaquín Dicenta, Rafael López de Haro,

---

<sup>808</sup> Vid., Miguel de Unamuno, *La venda* y *La princesa doña Lambra*, Ilus. R. Marín, *El L. P.*, nº 24, año II, 17 junio de 1913. El hecho de incluir varias obras en el mismo número se repite por ejemplo en Vicente Blasco Ibáñez, *El milagro*, *Un funcionario* y *En el mar*, Ilus. J. Pedraza, *El L. P.*, nº 2, año II, 14 de enero de 1913, en el que se incluyeron tres narraciones breves. Sin embargo, hay que aclarar que, en estas ocasiones y en otras similares, el único título que consta en la portada de la revista y en el índice será el del primero de los relatos en orden de publicación, *La venda* y *El milagro* respectivamente.

<sup>809</sup> Vid., A. Guimerá, *El niño judío*. *El perro de la casa* y *Romiatje*, Ilus. R. Marín, *El L. P.*, nº 26, año II, 1 julio de 1913.

<sup>810</sup> Entre esas quince primeras obras, están las firmas de E. Pardo Bazán J. Dicenta, Felipe Trigo, Zozaya, y el propio Zamacois. Para comprobar las obras de estos autores, vid, cuadro nº 1, p. 553

<sup>811</sup> La edición de la revista se encarga de publicitar debidamente estas firmas en las páginas interiores de las contraportadas donde se va ofreciendo la relación de títulos publicados, así como los nombres de los autores que vendrán en los números siguientes. A modo de ejemplo, en la página interior de Carmen de Burgos, *La indecisa*, cit., leemos: “Seguirán originales de los Srs. José Nalkens, Tomás Luceño, Juan Pérez Zúñiga, Sinesio Delgado, Antonio Casero, Insúa, Répide, Eugenio Sellés, Antonio Cortón “Don Modesto”, Eduardo Zamacois, Antonio Viérgol y “El Duende de la Colegiata”.



Eugenio Noel y Carmen de Burgos con cuatro. Tres obras publicaron A. Insúa, Carlos Miranda, Fernando Mora, José Francés. El resto de escritores sólo prestaron una o dos colaboraciones, lo que contribuye a aumentar la nómina y la variedad de estilos. En total, la nómina de ilustradores que colaboraron en las páginas de esta revista literaria asciende a veinticuatro, que son, por orden alfabético: Antequera Azpiri, Bagaría, Salvador Bartolozzi, Luis Blesa, Adela Carbone, Cyrano, Luis Checa, Demetrio, Francisco Galván, Luis Huidobro, Manchón, Manuel Ángel, Ricardo Marín, Mirabent Vilaplana, Mourdión, José Moya del Pino, José Pedraza, José Robledano, Julio Romero De Torres, Carlos S. de Tejada, E. de la Torre, Manuel Tovar, V.A. F. y Vivanco<sup>812</sup>. El más prolífico de todos ellos fue el dibujante modernista Ricardo Marín, con veinte números ilustrados. Le siguen José Pedraza con dieciocho; Salvador Bartolozzi con once; Demetrio con diez; Luis Blesa con siete; Robledano con seis; Bagaría con cinco; Luis Checa con cuatro; Francisco Galván y Manuel Tovar con tres cada uno; y Cyrano, Mirabent Vilaplana, Mourdion y la única mujer ilustradora, la dibujante y autora dramática Adela Carbone, con dos números cada uno y Manchón con uno. La variedad de los ilustradores es una nota más que sirve para el enriquecimiento de la colección, dado que cada uno de ellos aporta un tono y un estilo propio que va desde los dibujos de tono cómico, casi caricaturesco, de Manuel Tovar o Cyrano, pasando por las líneas rápidas de José Robledano y Ricardo Marín a los dibujos de técnica realista elaborados por Pedraza.

La firma de Ricardo Marín no se prodiga en *El Cuento Semanal* o *Los Contemporáneos*. Aparecen nueve números ilustrados por él en *La Novela Semanal* y

---

<sup>812</sup> Durante todo el primer año de publicación, no se especifica en cada número el nombre de su ilustrador, dato que comienza a aparecer al final del relato a partir de Vicente Blasco Ibáñez, *El milagro*, *Un funcionario* y *En el mar*, cit.

uno en *La Novela de Hoy*<sup>813</sup>. En cualquier caso, Ricardo Marín Llovet, abogado y dibujante que perteneció a la Asociación de La Prensa, fue muy conocido en los medios de la época. Fundó y dirigió *El Gran Bufón* y colaboró en casi todas las revistas y semanarios: *En Madrid Cómico*, *La Ilustración Española y Americana*, *La Ilustración Nacional*, *Nuevo Mundo*, *Por esos mundos*, *La Esfera*, *La Zarpa*, *Sol y Sombra*, *El Liberal*, *La Libertad* y *The Studio (Londres)*. Aunque se le conoció como un gran ilustrador de *El Quijote*, lo que le dio mucha popularidad fueron sus dibujos relacionados con la tauromaquia, ágiles, nerviosos y llenos de movimiento<sup>814</sup>. El trabajo de Marín mereció la crítica de dos estudiosos de su época, Mariano Sánchez Palacios y José Francés. Sánchez Palacios expone su visión sobre la obra de este ilustrador:

“Nombre ilustre en el dibujo hispano. Impresionista admirable, erudito y culto, conocedor de épocas y costumbres, expresa sin rebuscamientos artificiales la sensación momentánea de la realidad. Su lápiz colorista, rápido de líneas y meticoloso en la creación del ambiente, no se detiene en la perfección, en el trazo acabado del contorno de las figuras y las cosas como si quisiera abocetar su obra, puesto en ella el alma que reflejan”<sup>815</sup>.

El acierto de esta opinión se constata al analizar los contornos desdibujados que caracterizan las ilustraciones de Ricardo Marín para *El Libro Popular*. En *El Charrán y Flora la Valdajo*<sup>816</sup> aporta once cuadros de trazos breves y menudos. En *El bisnieto del héroe*<sup>817</sup>, volvemos a encontrar siete escenas de lápiz rápido que se pierde bajo el dibujo, en un confusionismo aparente de trazos y líneas que logra un conjunto estético

---

<sup>813</sup> Vid., Eugenio Noel, *El Picador y su mujer*, Ilus. R. Marín, *La N. de H*, nº 14, 18 agosto de 1922.

<sup>814</sup> Cfr., José María López Ruiz, *La vida alegre. Historia de las revistas humorísticas, festivas y satíricas publicadas en la villa y corte de Madrid*, Madrid, Compañía Literaria, 1995, p. 331.

<sup>815</sup> Cfr., Mariano Sánchez Palacios, *Los dibujantes en España*, cit., p. 185

<sup>816</sup> Vid., Eugenio Noel, *El Charrán y Flora la Valdajo*, Ilus. R. Marín, año II, *El L. P.*, nº 29, año II, 22 junio 1913.

<sup>817</sup> Vid., A. M. Olmedilla, *El bisnieto del héroe*, Ilus. R. Marín, *El L. P.*, nº 25, año II, 24 junio 1913.

vital y expresivo. La violencia de algunas escenas se transmite no ya por las armas que portan los personajes, navajas o rifles, sino por el movimiento acusado, casi contorsionado que los caracteriza. En *El Charrán y Flora la Valdajo*, las ilustraciones se perciben como cuadros de líneas desdibujadas, sin contornos definidos, pero, en *El bisnieto del héroe*, se trata de dibujos exentos que parecen estar hechos con la técnica de la plumilla en la que se adivinan los trazos rápidos del lápiz. Ambas obras comparten además una peculiaridad, la de que las ilustraciones llevan siempre un texto explicativo que permite al lector ponerlo en contacto dibujo y narración.



*El Charrán y Flora la Valdajo*  
Ilus. R. Marín



*El bisnieto del héroe*  
Ilus. R. Marín

José Francés, en su interesante conferencia sobre la caricatura realizada para el Ateneo de Madrid, después de hacer una semblanza breve de la trayectoria profesional de Marín, señala:

“Es el dibujante de las elegancias, de las cosas fugaces, de los movibles y cambiantes aspectos que, al ser fijados por su pluma inquieta y nerviosa, siguen vibrando como agitados por la vida misma que tuvieron, con brevedad de relámpago ante los ojos del artista”<sup>818</sup>.

Como una muestra más de que la editorial pretende contentar el gusto de los lectores con una variedad no sólo de escritores sino también de ilustradores, el otro

<sup>818</sup> Cfr., José Francés, *La Caricatura Española. Contemporánea*. Conferencia organizada por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes y leída por su autor en el Ateneo de Madrid el día 3 de marzo de 1915, Madrid, Sociedad española de librerías, diarios, revistas y publicaciones, 1915, p. 51.

dibujante que mas colaborará en esta revista (dieciocho obras) es Pedraza, autor que mantiene una línea y estilo realistas. Sus siete ilustraciones de *La indecisa*<sup>819</sup> colaboran con el novelista a reflejar el mundo que rodea a Alina y Adolfo, la pareja protagonista, que ve fracasar su relación por el atractivo de la joven ante el mundo frívolo que le ofrece la vida parisina. Son dibujos en los que los personajes y el ambiente están retratados con tanta minuciosidad que se convierten en cuadros de época y sirven para reflejar la moda, los atuendos y las costumbres del momento. Si en *La indecisa* el lector se deleita contemplando el mundo elegante y la vida lujosa, en *La Montaraza de la Golosa*<sup>820</sup> o *El Hampón*, entra en contacto directo con el mundo rural y el de los bajos fondos respectivamente. Con el mismo detalle, se vive el abrazo de Alina y Adolfo en una elegante terraza bordeando el agua y rodeada de macizos de flores<sup>821</sup>, que se observa a Ramona, la Montaraza, con refajo y delantal ante la alacena, los platos, las botellas, el postigo cuarteado y la silla baja, convenciendo a su amante, con gesto determinativo, del estorbo que supone ese marido viejo, que ya le ha cedido toda la herencia<sup>822</sup>.

La técnica propia del autor se detecta cuando es capaz de reflejar con idéntico realismo dos escenas de temática semejante, pero de ambientación totalmente opuesta. En una de las últimas ilustraciones de *La indecisa*, asistimos a una fiesta en la que caballeros y damas se divierten en el alegre París. Las cuatro señoritas y los cuatro caballeros de esta ilustración, en animada conversación, están rodeados de todos los iconos representativos de elegancia mundana: luminaria, sombreros de copa, plumas, adornos en el pelo, champagne sobre la mesa e incluso algunos distintivos de snobismo,

---

<sup>819</sup> Vid., Carmen de Burgos, *La indecisa*, cit.

<sup>820</sup> Vid., M. Fernández Villegas, *La Montaraza de la Golosa*, cit.

<sup>821</sup> Vid., C. de Burgos, *La indecisa*, cit., p. 21

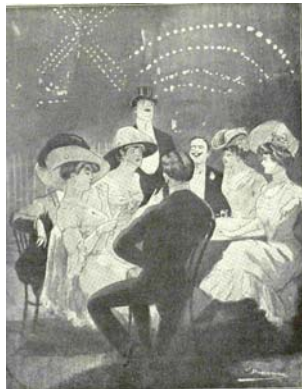
<sup>822</sup> Vid M. Fdez Villegas, *La Montaraza de la Golosa*, cit., p. 23.

como el monóculo del caballero situado al fondo de la escena o la instantánea de la dama encendiendo un pitillo. Leemos en el texto:

*Al final de la noche, en el momento de la orgía, cuando aquel hombre, ebrio de pasión y de vino, tendía su mano sobre su hombro de nieve, Alina tuvo una brusca reacción, aquel brillo azul, tentador de los brillantes, que tuvo toda la noche ante ella abrasándola....*<sup>823</sup>

En *El Hampón*, se refleja la fiesta del mundo sórdido de la taberna. El atuendo de los cantaores y los gestos grotescos de los intérpretes, constituyen la base para una escena a la que no le falta la secuenciación en planos. Sobre el escenario, los cantaores, en un segundo plano las gorras y sombreros de los clientes totalmente despersonalizados, y en primera línea los personajes que mantienen posturas acordes al texto:

*El hampón apoyando un codo en la mesa y la barba en el puño dijo a “La Cañas”, sacando del chaquetón un billete de veinte duros:*  
*-Está lejos la mina y mis pies no se tien firmes. Si quiés, ahorras. ¿Hace?*  
*- Hace*<sup>824</sup>



*La indecisa.*  
Ilus. Pedraza



*El Hampón*  
Ilus. Pedraza

A continuación insertamos el listado de todos los ilustradores que colaboraron en *El Libro Popular* y el nombre de las obras ilustradas.

<sup>823</sup> Cfr., Carmen de Burgos, *La indecisa*, cit., p.24.

<sup>824</sup> Cfr., J. Dicenta, *El Hampón*, cit., p. 19.

Caracterización y análisis de las revistas más destacadas

ILUSTRADOR	TÍTULO	Nº DE COL	
ANTEQUERA AZPIRI, P. BAGARÍA	<i>La comida del búho</i>	5 – 1914	
	<i>La intrusa</i>	8 -1913	
	<i>Los piratas de los barrios bajos</i>	13 -1913	
	<i>Mi Dulcinea</i>	15 -1913	
	<i>A los treinta años</i>	11 -1913	
	<i>La araña</i>	9 -1913	
BARTOLOZZI, Salvador	<i>Malos amores</i>	11 -1914	
	<i>El robo en la joyería de la calle Real</i>	19 -1913	
	<i>La piel</i>	18 -1913	
	<i>En memoria de Víctor Bruzón</i>	30 -1913	
	<i>Un veterano</i>	22 -1913	
	<i>Su excelencia</i>	21 -1913	
	<i>La guapa de Cabestreros</i>	28 -1913	
	<i>Tres líneas del</i>	16 -1913	
	<i>Cambio de conversación</i>	40 -1913	
	<i>El Ruso</i>	10 -1913	
	<i>El sacrificio de un ingenuo</i>	38 -1913	
	BLESA, Luís	<i>La mujer de los dos</i>	20 -1914
		<i>Frasca la Tonta</i>	26 -1914
		<i>El Anticristo</i>	13 -1914
<i>La procesión del Santo Entierro</i>		25 -1914	
<i>La plaza de la Cebada</i>		27 -1914	
<i>Los toreros del invierno</i>		9 -1914	
<i>La libertadora (Los engaños de la nostalgia)</i>		24 -1914	
CARBONE, Adela		<i>Los tres dolores de María Magdalena</i>	47 - 1913
	<i>Flérida</i>	4 -1913	
	CHECA, Luís	<i>En las cavernas</i>	2 -1912
<i>En la manigua</i>		3 -1912	
<i>Infanticida</i>		1 -1912	
<i>La hora de la caída</i>		4 -1912	
CYRANO	<i>El aderezo</i>	15 -1912	
	<i>El duende de la Colegiata</i>	19 -1912	
DEMETRIO	<i>Episodios de las guerras de África, contados por mi caballo</i>	34 -1913	
	<i>Noche de juerga</i>	31 -1913	
	<i>El rival (De Germana Lerius a Raimundo Vega)</i>	6 -1914	
	<i>El pecado de Sor Rafaela</i>	19 -1914	
	<i>El Tenorio de Lavapiés</i>	44 -1913	
	<i>El caso del doctor Iturbe</i>	13 -1912	
	<i>El asesinato de Sarah Bernhard [sic]</i>	51 -1913	
	<i>Aventuras de un príncipe del escándalo</i>		
	<i>Los dos cenicientos</i>	43 -1913	
	<i>La defensora del Rey y Horas trágicas del balneario</i>	14 -1914	
	<i>Una vida</i>	25 -1912	
	GALVÁN, Francisco	<i>Vida de un fenómeno</i>	52 -1913
	GALVÁN, Manuel	<i>Muerte y sepelio de Fernando el Santo</i>	3 -1914
		<i>La caída de Isabel II (De las de D. Cleto</i>	15 -1914

Caracterización y análisis de las revistas más destacadas

ILUSTRADOR	TÍTULO	Nº DE COL
	<i>Regúlez</i>	
HUIDOBRO ZAPLANA, Luís.	<i>De cómo suceden las cosas</i>	4 -1914
MANCHÓN	<i>Todos gorriones</i>	17 -1914
MANUEL ÁNGEL	<i>El crimen de Beira-mar</i>	8 -1914
MARÍN, Ricardo	<i>El obstáculo</i>	17 -1913
	<i>La venda y La princesa doña Lambra</i>	24 -1913
	<i>La primera de abono</i>	12 -1913
	<i>Belmonte, el misterioso</i>	Extraordinario -1913
	<i>Chamberí, por Fuencarral</i>	14 -1913
	<i>El caballo blanco</i>	20 -1913
	<i>La señorita</i>	21 -1914
	<i>La víctima</i>	48 -1913
	<i>En lo mejor de la vida...</i>	46 -1913
	<i>El bisnieto del héroe</i>	25 -1913
	<i>La retirada del ídolo</i>	42 -1913
	<i>El amor, la codicia y la muerte</i>	1 -1914
	<i>Los cigarrillos del duque</i>	37-1913
	<i>La carga de Taxdirt</i>	7 -1914
	<i>Página rota</i>	35 -1913
	<i>Los invencibles</i>	32 -1913
	<i>El Charrán y Flora la Valdajo</i>	29 -1913
	<i>El niño judío, El perro de la casa y</i>	26 -1913
	<i>Bu-Suifa (Copo de nieve) Costumbres del Rif y</i>	23 -1914
	<i>episodios de la guerra del nueve</i>	
	<i>El libro de memorias (Bellaquería y</i>	18 -1914
	<i>deshonestidad de una dama)</i>	
MIRABENT VILAPLANA, T.	<i>El pecado de David</i>	22 -1914
	<i>El sapo romántico</i>	10 -1914
MOURDIÓN	<i>¡Redención!...</i>	8 -1912
	<i>El naufragio</i>	11-1912
MOYA DEL PINO, José	<i>Inés de Magdala</i>	6 -1912
PEDRAZA, José	<i>Entre dos derechos, amor</i>	12 -1914
	<i>La indecisa</i>	10 -1912
	<i>El anacoreta</i>	12 -1912
	<i>El alma inexorable de San Schenudi</i>	16 -1912
	<i>El hampón</i>	1 -1913
	<i>La Montaraza de la Golosa</i>	18 -1912
	<i>La reina no ama al rey</i>	20 -1912
	<i>El sabor de la sangre</i>	21 -1912
	<i>A merced del viento</i>	22 -1912
	<i>El amor de Doria</i>	5 -1913
	<i>La justicia del mar</i>	24 -1912
	<i>La cigarra canta...</i>	45 -1913
	<i>El milagro, Un funcionario y En el mar</i>	2 -1913
	<i>El retorno</i>	3 -1913
	<i>Su Majestad</i>	7 -1913
	<i>El misterio de los ojos claros</i>	23 -1912
	<i>Del abismo, al amor</i>	6 -1913

ILUSTRADOR	TÍTULO	Nº DE COL
ROBLEDANO, José	<i>De telón adentro</i>	17-1912
	<i>La paz del alma</i>	33 -1913
	<i>El Gachó del Arpa</i>	36 -1913
	<i>El arte de fumar en pipa</i>	49 -1913
	<i>Historia del Papa Abdón y de su hermano gemelo</i>	9 -1912
	<i>El bien perdido</i>	39 -1913
ROMERO DE TORRES, Julio	<i>El baile de Panaderos</i>	41-1913
	<i>El pecado de Claudina</i>	23 -1913
TEJADA, Carlos S. de	<i>El laberinto</i>	16 -1914
TORRE, E. de la	<i>La Cofradía de la pirueta</i>	7 -1912
TOVAR, Manuel	<i>La primera mosca y Vida</i>	14 -1912
	<i>Historia de una peseta contada por ella misma</i>	50 -1913
	<i>El crimen de la calle de Tudescos</i>	5 -1912
V.A.F.	<i>Bajo el sol del desierto</i>	2 -1914
VIVANCO, A.	<i>La señorita Baby</i>	27 -1913
Sin firma	<i>La despedida de Bombita</i> <i>(Un comentario de Don Modesto)</i>	Extra.1913

#### 6.5.4. GRANDES LÍNEAS ARGUMENTALES.

La línea general de los argumentos que desarrollan las novelas cortas de *El Libro Popular* se insertan en la dinámica general de estas colecciones literarias. Después de habernos detenido en este aspecto concreto en *El Cuento Semanal* y *La Novela Corta*, podemos afirmar que se mantienen en un alto porcentaje, los mismos ejes argumentales, pero es preciso hacer la salvedad de que *El Libro Popular*, igual que las anteriormente citadas, no entra en la tendencia erotizante y sicalíptica que invade el mercado y que acabará por afectar a las colecciones de novela corta de gran tirada.

En el cuadro que a continuación insertamos, resumimos los argumentos de veintiséis narraciones elegidas como muestreo. Su análisis nos demuestra que las relaciones de pareja siguen siendo asunto dominante, pues al menos quince novelas tienen como centro esta relación expresada, bien en tono dramático, bien en tono irónico e incluso en clave de humor. Encontramos amores apasionados, amores que conducen al asesinato y amores que provocan el refugio en la religión.



**EL LIBRO POPULAR**

**CUADRO GENERAL.**

**Cuadro nº 1.**

AÑO FECHA	Nº	TÍTULO	AUTOR	ILUSTRADOR	ARGUMENTO
1912 18-12	2	<i>En las cavernas</i>	E. Pardo Bazán	Luis Checa	En una tribu prehistórica una pareja descubre los avances de la civilización y les costará la vida
1912 25-7	3	<i>En la Manigua</i>	Luis Morote	Luis Checa	Un periodista decide narrar sus experiencias en la guerra de Cuba
1912 1-8-	4	<i>La hora de la caída</i>	A. Hoyos y Vincent	Luis Checa	Una solterona de vida ordenada cambia cuando conoce a un hombre que la arruina y después la abandona
1912 8-8	5	<i>El crimen de la calle de Tudescos</i>	Carlos Miranda	M. Tovar	Narración en tono irónico de un crimen que nunca existió
6 15-8	6	<i>Inés de Magdala</i>	Antonio Zozaya	J. Moya del Pino	Historia amorosa de Inés, que tras abandonar a su amante, regresa con él cuando comprueba su sinceridad.
1912 22-8	7	<i>La cofradía de la pirueta</i>	Emilio Carrere	E. de la Torre	Relato del mundo de la delincuencia que acaba con un asesinato
8 29-8	8	<i>¡Redención!</i>	Joaquín Dicenta	Mourdión	Historia de unos jóvenes enamorados que pese a las trabas de un anterior matrimonio acaban por unirse
1912 5-9	9	<i>Historia del Papa Abdón y de su hermano gemelo</i>	Antonio Domínguez	José Robledano	Historia de dos gemelos que intercambian su personalidad incluso cuando uno de ellos llega a ser Papa
1912 12-9	10	<i>La indecisa</i>	C. Burgos "Colombine"	José Pedraza	Una artista no acaba de decidirse entre el amor o su vida alegre en París
1912 26-9	12	<i>El anacoreta</i>	Sinesio Delgado	José Pedraza	Sara seduce a los hombres por un despechado amor de juventud. Al final ese amor resulta ser un fraile con el que huye.(Teatro)
1912 3-10-	13	<i>El caso del doctor Iturbe</i>	Rafael López de Haro	Demetrio	Un médico cura a su mujer con un arriesgado experimento. Acaba por matarla cuando ella se convierte en un ser irracional
1912 10-10	14	<i>La primera mosca y Vida</i>	Antonio María Viérgol	Manuel Tovar	-Una joven no encuentra pretendiente hasta que un jubilado se enamora de ella. A partir de ahí le lloverán las proposiciones. -La esposa que después de un matrimonio feliz se casa con el socio de su marido cuando éste fallece
1912 17-10	15	<i>El aderezo</i>	Eduardo Zamacois	Cyrano	La esposa de un médico que a través de un regalo descubre que su marido la engaña (Teatro)
1912 7-11	18	<i>La montaraza de la golosa</i>	M Fernández Villegas	J. Pedraza	Ramona convence a su amante para que mate a su viejo y rico marido. Cuando lo hace la Guardia civil los detiene.
1912 21-11	20	<i>La reina no ama al rey</i>	E. Noel	J. Pedraza	Un rey se siente triste al darse cuenta de que sus súbditos murmuran por el hecho de que su esposa no lo ama
1912 29-11	21	<i>El sabor de la sangre</i>	J. Francés	J. Pedraza	Ramiro siente la imperiosa necesidad de matar. Redimido durante algún tiempo por el amor de Julia, acabará por matarla también.
1913 28-1	4	<i>Flérida</i>	C. de Castro	Adela Carbone	Un escritor enamorado desde su juventud de una mujer fría y coqueta.
1913 3-6	22	<i>Un veterano</i>	Roberto Molina	S. Bartolozzi	Un joven vive los horrores de la enfermedad y la muerte en un hospital militar
1913 17-6	24	<i>La venda La princesa doña Lambra</i>	M. Unamuno	R. Marín	María una joven ciega recobra la vista, pero cuando su padre fallece decide ponerse una venda porque el mundo la asusta. Historia en torno a la tumba de una princesa medieval.(Teatro)
1913 24-6	25	<i>El bisnieto del héroe</i>	A. Martínez Olmedilla	R. Marín	Raimundo ante el engaño de su esposa decide darle un escarmiento y abandona su casa y huye con su hijo a América
1913 8-7	27	<i>La señorita Baby</i>	E. Zamacois	A. Vivanco	Un joven enamorado de una cocotte, por despecho tiene una aventura con la amante de su tío.
1913 29-7	29	<i>El Charrán y Flora la Valdajo</i>	E. Noel	R. Marín	Historia de unos bandoleros de Sierra Morena que acaban por ser condenados a muerte.
1913 6-8	31	<i>Noche de juerga</i>	A. Larrubiera	Demetrio	Rocambolésca historia de juergas nocturnas en que se implica toda la familia
1913 26-8	34	<i>Episodios de las guerras de África contados por mi caballo</i>	Leopoldo Bejarano	Demetrio	Un caballo que habla relata a un periodista su fabulosa historia.
1914 10-2	6	<i>El rival</i>	A. Insúa	Demetrio	Una dama cuenta a su pretendiente su pena por la muerte de su perro. Acaban casándose ante la tumba del animal
1914 28-4	17	<i>Todos gorriones</i>	E. Ramírez Ángel	Manchón	Historia en torno a unos poetas modernistas que solo viven para su arte.

### 6.5.5. TÉCNICA DE LAS ILUSTRACIONES

En su definición inicial, la colección carece de color en las páginas interiores, las ilustraciones aparecen impresas en la misma tinta empleada para el texto, que suele ser negra. Sin embargo, como forma de experimentación, hay algunos números, publicados entre febrero y abril de 1913, editados por completo en tinta de varios colores. En azul, a excepción de la portada, se edita el relato *El amor de Doria*<sup>825</sup> y *Chamberí por Fuencarral*<sup>826</sup>. El color marrón aparece en texto e ilustraciones de *Del abismo al amor*<sup>827</sup>.

Constituyen otra innovación puesta en práctica durante el año 1913 los contados casos en los que algún relato presenta ilustraciones a dos tintas planas, como ocurre en *La primera de abono*<sup>828</sup>, o en *Los piratas de los barrios bajos*<sup>829</sup>; esta última, si bien presenta sus ilustraciones a una sola tinta, el color varía entre el negro habitual y distintas tonalidades o tramas de rosáceo. También, *Tres líneas del "Matin"*<sup>830</sup>, junto a ilustraciones a dos tintas planas, ofrece otras a una sola tinta, variando entre el negro y varias tonalidades diferentes de ocre.

El primero de los dos números extraordinarios de tema taurino, *Belmonte, el misterioso*<sup>831</sup>, se presentó ilustrado con veinticinco dibujos firmados por R. Marín, además de ocho fotografías del torero, mientras que, *La despedida del Bombita*<sup>832</sup>, no

---

<sup>825</sup> Vid., R. López de Haro, *El amor de Doria*, Ilus. J. Pedraza, *El L. P.*, nº 5, año II 4 de febrero de 1913.

<sup>826</sup> Vid., P. de Répide, *Chamberí, por Fuencarral. O el chulo y la pescadilla*, Ilus. R. Marín, *El L. P.*, nº 14, año II, 8 de abril de 1913.

<sup>827</sup> Vid., B. Varela, *Del abismo al amor*, Ilus. J. Pedraza, *El L. P.*, nº 6, año II, 11 de febrero de 1913.

<sup>828</sup> Vid., A. de Hoyos y Vinent, *La primera de abono*, Ilus. R. Marín, *El L. P.*, nº 12, año II, 25 de marzo de 1913.

<sup>829</sup> Vid., E. Noel, *Los piratas de los barrios bajos*, Ilus. Bagaria, *El L. P.*, nº 13, año II, 1 de abril de 1913.

<sup>830</sup> Vid., A. Insúa, *Tres líneas del "Martin"*, Ilus. S. Bartolozzi, *El L. P.*, nº 16, año II, 22 abril de 1913.

<sup>831</sup> *Belmonte el misterioso*, de Gómez Hidalgo, Ilus. R. Marín, *El L. P.*, nº extra de junio de 1913, es producto de la visita a la feria sevillana del año 1913, realizada por su autor acompañado por el dibujante Ricardo Marín. Cfr., Amelina Correa Calderón, *El Libro Popular*, CSIC, Madrid, 2001, p. 35.

<sup>832</sup> Vid., Don Sincero, *La despedida del bombita*, *El L. P.*, número extraordinario, 19 de octubre de 1913.

incluyó ninguna ilustración, excepto las diecisiete fotografías del diestro reproducidas por la revista.

Con referencia al número de ilustraciones que se incluye en cada una de las obras, el estudio realizado sobre los veinticinco números elegidos para muestreo establece unos valores medios de siete a once ilustraciones por novela. Mientras se localiza un sólo ejemplar, *En la Manigua*<sup>833</sup>, que contiene cuatro dibujos, aparecen cuatro obras, *Noche de juerga*<sup>834</sup>, *El rival*<sup>835</sup>, *Todos gorriones*<sup>836</sup>, *El Charrán* y *Flora la Valdajo* que elevan su número a once. La cantidad de páginas ilustradas debía ser un atractivo añadido al valor de la colección, porque en el conjunto de la misma se detecta idéntica tónica, pese a que se produzcan dos extremos que se salen de la media y oscilan entre tres y diecinueve<sup>837</sup>, la media está siempre entre siete y once.

En cuanto al tamaño de las ilustraciones, los estudios porcentuales que arroja el cuadro nº 2<sup>838</sup>, recogidos en los gráficos dedicados a tal parcela, muestran un número muy superior de ilustraciones de gran tamaño, lo que viene a redundar en la idea mantenida hasta el momento de que la redacción de *El Libro Popular* pretendía crear un producto de calidad. De las doscientas siete ilustraciones estudiadas, ciento cincuenta son de formato grande (mayor a 10 x 10 o a 12 x 7), cincuenta y tres mediano (mayor a 5 x 5) y cuatro pequeño (menor a 5 x 5), lo que arroja unos índices porcentuales de 72,46% ilustraciones de gran tamaño, 25,60% de tamaño mediano y 1,93% de pequeño.

---

<sup>833</sup> Vid., Luis Morote, *En la Manigua*, Ilus. L. Checa, *El L. P.*, nº 3, año I, 25 julio 1912.

<sup>834</sup> Vid., A. Larrubiera, *Noche de juerga*, Ilus. Demetrio, *El L. P.*, nº 31, año II, 6 agosto 1913.

<sup>835</sup> Vid., A. Insúa, *El rival*, cit.

<sup>836</sup> Vid., E. Ramírez Ángel, *Todos gorriones*, Ilus. R. Manchón, *El L. P.*, nº 17, año III, 28 abril 1914.

<sup>837</sup> El ejemplar con tres ilustraciones corresponde a J. Reygadas, *El pecado de Claudina*, Ilus. Julio Romero de Torres, *El L. P.*, nº 23, año II, 10 de junio de 1913. El ejemplar que tiene diecinueve ilustraciones es de A. M. Viérgol, *El Sastre del Campillo*, Ilus. Manuel Tovar, *El L. P.*, nº 50, año II, 16 de diciembre de 1913.

<sup>838</sup> Vid., cuadro nº 2 p. 558.

Esta estructura de la imagen, varía según los ilustradores. Demetrio, por ejemplo, suele aportar dibujos bastante grandes, como demuestran *El rival*, con diez ilustraciones de gran tamaño frente a una sola de tamaño mediano, o *El caso del doctor Iturbe*<sup>839</sup>, con ocho dibujos de gran tamaño. En el mismo caso encontramos *El Anacoreta*, que presenta ocho ilustraciones de las cuales siete son de tamaño grande frente a una mediana, *La reina no ama al rey*<sup>840</sup>, y *¡Redención!*<sup>841</sup>, cuyo número total de ilustraciones, ocho y seis respectivamente son de gran tamaño. Teniendo en cuenta las medidas de la revista, las ilustraciones grandes ocupan prácticamente una página completa, con lo cual el efecto óptico de amplitud es mayor.

Una situación similar se produce en el aspecto de la incorporación de la imagen al texto. Mientras ciento treinta y tres imágenes, un 64,25%, están perfectamente encuadradas, colocadas en marcos fijos dentro de la página, cuarenta y ocho dibujos, un 23,18%, no tienen contorno, se incardinan en medio del relato, y veinticuatro, un 11,59%, se presentan exentas. En este apartado resaltan dos novelas *Flérida*<sup>842</sup> que tiene sus ilustraciones sin fondo y *El crimen de la calle de Tudescos* que presenta todas las imágenes sin contorno o exentas.

En línea con el escaso uso de la fotografía que hace la colección, solo se han localizado tres fotografías. En las contraportadas de *El veterano*, y *El bisnieto del Héore*, aparecen sus respectivos autores, y en *El rival*<sup>843</sup> la tumba del perro “Poliche”.

Por último, señalar que en algunos ejemplares de esta revista literaria, se colocan bajo las imágenes textos alusivos a la misma, No se trata de explicaciones sino

---

<sup>839</sup> Vid., R. López de Haro, *El caso del doctor Iturbe*, Ilus. Demetrio, *El L. P.* n° 13, año I, 3 octubre 1912.

<sup>840</sup> Vid., E. Noel, *La reina no ama al rey*, Ilus. Pedraza, *El L. P.*, n° 20, año I, 21 noviembre 1912.

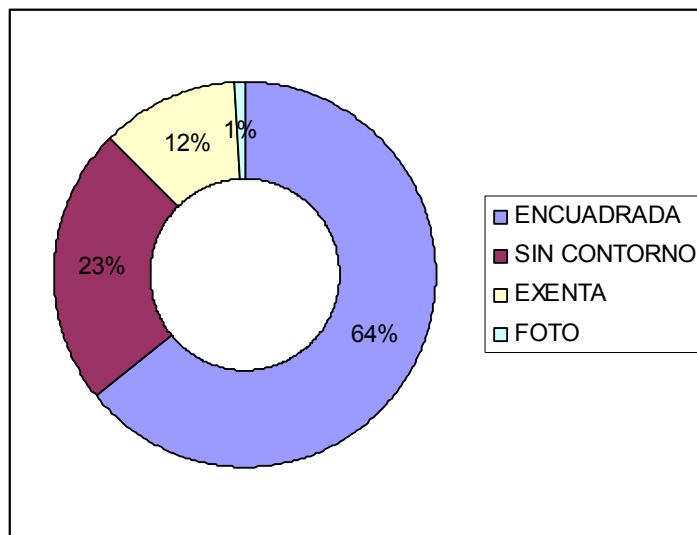
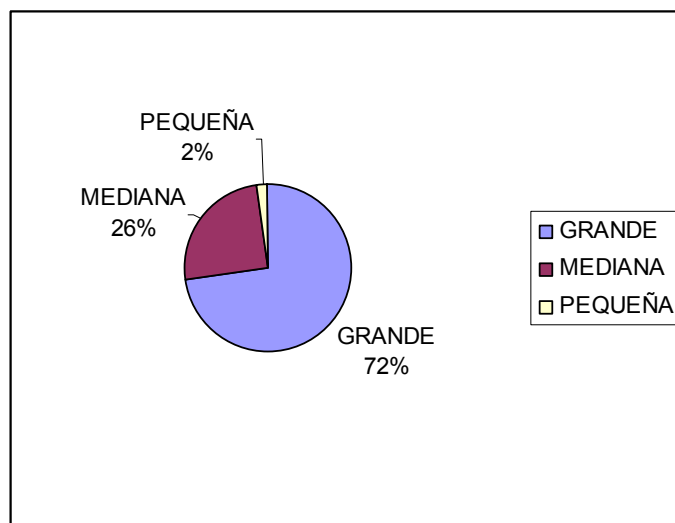
<sup>841</sup> Vid., J. Dicenta, *¡Redención!*, Ilus. Mourdión, *El L. P.*, n° 9, año I, 29 agosto 1912.

<sup>842</sup> Vid., Cristóbal de Castro, *Flérida*, Ilus. Adela Carbone, *El L. P.*, n° 4, 28 enero 1913.

<sup>843</sup> Vid., Alberto Insúa, *El Rival*, cit., p.169.

de pequeños fragmentos narrativos o dialogados extraídos de la obra, que ayudan a la ubicación y clarificación del cuadro. A modo de ejemplo citamos *Episodios de las guerras de África contadas por mi caballo*<sup>844</sup> o *A Los treinta años*<sup>845</sup>. Esta técnica novedosa, muy utilizadas en otras colecciones, empieza a detectarse con más asiduidad, a partir de los ejemplares correspondientes al año 1913.

### GRÁFICOS DE TAMAÑO Y MARCO DE LAS ILUSTRACIONES



<sup>844</sup> Vid., L. Bejarano *Episodios de las guerras de África contadas por mi caballo*, Ilus. Demetrio, *El L. P.*, n° 34, año II, 26 agosto 1913.

<sup>845</sup> Vid., Eduardo Zamacois, *A Los treinta años*, Ilus. Bagaria, *El L. P.*, n° 11, año II, 18 marzo 1913.

TÉCNICA DE LAS ILUSTRACIONES<sup>846</sup>

Cuadro nº 2

AÑO	AÑO FECHA	Nº	TITULO	Nº I	TAMAÑO			DIBUJO			
					G	M	P	Encuadrado	Sin contorno	Exento	Foto
1912	18-12	2	<i>En las cavernas</i>	7	5	2		4	2	1	
1912	25- 7	3	<i>En la Manigua</i>	4	2	2		2	2		
1912	1-8-	4	<i>La hora de la caída</i>	6	5	1		4	1	1	
1912	8-8	5	<i>El crimen de la calle de Tudescos</i>	10	4	6			9	1	
1912	15-8	6	<i>Inés de Magdala</i>	6	3	3		4	2		
1912	22-8	7	<i>La cofradía de la pirueta</i>	6	5	1		6			
1912	29-8	8	<i>¡Redención!</i>	6	6			3	3		
1912	5-9	9	<i>Historia del Papa Abdón y de su hermano gemelo</i>	5	5			5			
1912	12-9	10	<i>La indecisa</i>	7	5	2		7			
1912	26-9	12	<i>El anacoreta</i>	8	7	1		6		2	
1912	3-10-	13	<i>El caso del doctor Iturbe</i>	8	8			7	1		
1912	10-10	14	<i>La primera mosca y Vida</i>	9	6	3		5	3		
1912	17-10	15	<i>El aderezo</i>	8	5	3		5	3		
1912	7-11	18	<i>La montaraza de la golosa</i>	7	7			5	1	1	
1912	21-11	20	<i>La reina no ama al rey</i>	8	8			5	2	1	
1912	29-11	21	<i>El sabor de la sangre</i>	6	5		1	5	1		
1913	28-1	4	<i>Flérida</i>	8	5	2	1			8	
1913	3-6		<i>Un veterano</i>	10	7	3		9			1
1913	17-6	24	<i>La venda La princesa doña Lambra</i>	9	7	22		5	3	1	
1913	24-6	25	<i>El bisnieto del héroe</i>	8	4	3	1		7	1	
1913	8-7	27	<i>La señorita Baby</i>	7	5	2		5	1	1	
1913	29-7	29	<i>El Charrán y Flora la Valdajo</i>	11	4	4		9	2		
1913	6-8	31	<i>Noche de juerga</i>	11	4	3	1	8	2	1	
1913	26-8	34	<i>Episodios de las guerras de África contados por mi caballo</i>	10	6	4		9		1	
1914	10-2	6	<i>El rival</i>	11	10	1		7	2	1	1
1914	28-4	17	<i>Todos gorriones</i>	11	10	1		6	2	3	
	<b>Totales</b>			<b>207</b>	<b>150</b>	<b>53</b>	<b>4</b>	<b>133</b>	<b>48</b>	<b>24</b>	<b>2</b>
	<b>%</b>		<b>Sobre 207 ilustraciones</b>		<b>72,4</b>	<b>25,6</b>	<b>1,93</b>	<b>64,25</b>	<b>23,18</b>	<b>11,59</b>	<b>0,96</b>

<sup>846</sup> ABREVIATURAS: Nº I = Número de Ilustraciones. G = Tamaño mayor a 10 x 10 o a 12 x 7. M = Tamaño mayor a 5 x 5. P = Tamaño menor a 5 x 5

## **6.5. 6. SEMÁNTICA DE LA ILUSTRACIÓN**

Analizadas la forma y estructura general del marco ilustrativo en *El Libro Popular*, en los apartados que siguen, estudiaremos otros aspectos semánticos que estos dibujos, en conjunción con el contenido de los relatos, hacen llegar al espectador. Nos centraremos ahora en los elementos de las ilustraciones y en la ambientación que les rodea, así como en los ejes semánticos que caracterizan al conjunto de los cuadros.

### **6.5.6.1. ELEMENTOS CENTRALES DE LA ILUSTRACIÓN Y SU AMBIENTACIÓN.**

A tenor de los índices cuantitativos del cuadro n° 3<sup>847</sup>, se calcula que el peso semántico de la imagen, recae sobre el ser humano. El total de ilustraciones analizadas en estos ejemplares se eleva a doscientas siete, de las cuales ciento setenta y cinco, un 84,54%, se dedican exclusivamente a la representación del ser humano y en veinticuatro ocasiones, un 11,99%, encontramos la presencia del ser humano acompañado de animales. Ello implica que los porcentajes más elevados, un 96,13 %, corresponden, a los dibujos en que aparece el hombre o la mujer. El hombre individualmente ocupa un 22,28%, mientras la mujer con un 9,71%, incumple la tendencia habitual de tener más representaciones por su mayor atractivo estético. Con respecto a los personajes agrupados, la pareja aparece en un 27,42%, y los grupos formando escenas alcanzan un 40, 57%., cuadro n° 4<sup>848</sup>.

Los dibujos de animales en solitario quedan reducidos a tres novelas, *Episodios de las guerras de África contadas por mi caballo*, *El rival* y *Noche de Juerga*, obras que coinciden en estar ilustradas por el mismo dibujante, Demetrio.

---

<sup>847</sup> Vid., cuadro n° 3 p .565.

<sup>848</sup> Vid., cuadro n° 4 p. 566.

En *Noche de juerga*, un gato negro, junto a dos ratones muertos, cubre la ilustración final, en clara alusión a la línea argumental y la moraleja de la obra. En las otras dos novelas los animales, cuyo protagonismo se sugiere ya desde el título, aparecen en idéntica posición: el caballo acostado en medio del campo con un comentario debajo: “*Y se murió*”. El perro, rival del enamorado, tumbado de lado, en alusión a su muerte<sup>849</sup>.

Las ilustraciones que presentan a los seres humanos y animales unidos lo hacen siempre en secuencias significativas que contienen el sema + utilidad o + animal de compañía. Es el caso de *Todos gorriones*, donde el caballo sirve de animal de tracción para el landó, o de *La Montaraza de la Golosa* e *Inés de Magdala*, donde los rucios portan sobre sus lomos a los protagonistas en un reflejo, que recoge las costumbres de la época, cuando todavía el caballo era el animal de uso en las labores del campo y del transporte. Ello no es impedimento para que en alguna ilustración, por fidelidad al paisaje exótico en que el autor ha ubicado su narración, animales poco frecuentes en nuestras latitudes, como el camello sean los protagonistas, así lo localizamos en ilustraciones de *El anacoreta*<sup>850</sup>



*La Montaraza de la Golosa*  
Ilus. Pedraza



*El Rival*  
Ilus. Demetrio

<sup>849</sup> Vid., A. Larrubiera, *Noche de juerga*, cit, p.862; A. Insúa, *El rival*, cit., p 149.; L. Bejarano, *Episodios de las guerras de Africa contados por mi caballo*, cit, p. 943

<sup>850</sup> Vid., E. Ramírez Ángel, *Todos Gorriones*, cit., p. 483; M. Fdez. Villegas, *La Montaraza de la Golosa*, cit., p.17; Zozaya, *Ines de Magdala*, cit.,p. 15; Sinesio Delgado, *El Anacoreta*, cit., p. 15



Probablemente por el tamaño de la revista, por el menor número de ilustraciones o simplemente por un deseo de los dibujantes de llevar al lector cuestiones básicas para el significado de la narración, los objetos presentados de forma exenta, ocupan un espacio casi nulo en estas veinticinco obras escogidas para muestreo. En el único caso en que se localizan objetos corresponden a la obra doble de Miguel de Unamuno, curiosamente se trata de un ataúd, el que contiene los restos del padre de la María en *La Venda*<sup>851</sup>.

Un último aspecto a tratar en este apartado sería el de la ubicación espacial de las ilustraciones que siempre está en relación con el escenario escogido por el narrador para situar su fábula. Son pocas las imágenes de paisajes urbanos o naturales retratados en solitario sin presencia de ningún personaje, solamente aparecen en seis casos, lo que constituye un 2,81% del total de las doscientas siete ilustraciones.

Partimos de la base de que la ambientación habitual o que aporta semas de cotidianeidad y uso común, es la más abundante con un total de ciento veinticuatro ilustraciones y un porcentaje de 62,31%, de ahí que los paisajes habituales, urbanos o rurales sean un fondo frecuente.

Las calles de las ciudades populosas son escenario en *La indecisa* o *La reina no ama al rey*. Los dibujos de Pedraza muestran en ellas la vía pública llenas de bullicio, alegría y luminosidad. Los rincones de los pueblos sirven de ubicación en *Inés de Magdala*, mientras el suburbio de la ciudad acoge las escenas de *El Hampón*.

Llegados a este punto y ante la enorme diferencia cuantitativa que este apartado de ambientación, sintetizado en el cuadro nº 5<sup>852</sup>, establece entre las ilustraciones,

---

<sup>851</sup> Vid., Miguel de Unamuno, *La venda*, Ilus. R. Marín, El L. P., nº 24 año II, 17 junio de 1913, p. 651.

<sup>852</sup> Vid., cuadro nº 5 ,p. 567

cabría aclarar el concepto de ambientación habitual. Entendemos por tal aquella que representa a los personajes dentro de un marco narrativo que tiene signos externos acordes a la época en la que se sitúa la acción. Ropas, escenario y objetos que les rodean, son los propios de la sociedad del momento, con independencia de los valores semánticos que sus actitudes puedan denotar. Así en *El crimen de la calle de Tudescos*, los cuadros se engloban en esa ambientación habitual, pese a que prácticamente todos ellos contienen los semas de comicidad, burla o ironía con que Tovar suele llevar a cabo sus dibujos con los que logra un acuerdo de la imagen y el contenido de la narración.

Tomemos como ejemplo las ilustraciones de *¡Redención!*<sup>853</sup>, novela en que hemos clasificado tres ilustraciones en el apartado de ambientación habitual. Se trata de un retrato de una dama, que denota como signo de la época el peinado y otros dos cuadros que muestran a la protagonista en acto de reflexión y a la pareja en el transcurso de una conversación. Los datos que la imagen ofrece para atribuirles esta ambientación habitual o cotidiana, vienen derivados del vestuario que llevan los protagonistas, dado que el escenario se reduce a unas simples líneas que conforman el respaldo de una silla en el primer caso y unas manchas que sugieren un terreno al aire libre en el segundo.

Siguiendo con este criterio de la ambientación recogida en el cuadro n.º 5<sup>854</sup>, se deduce que las circunstancias elegantes con un 5,52%, o las populares con un 11%, no son la tónica dominante en estos ejemplares.

Resulta interesante observar el apartado dedicado a lo que hemos convenido en denominar “otras ambientaciones” y que agrupa un total de cuarenta y cinco

---

<sup>853</sup> Vid., Joaquín Dicenta, *Redención*, cit, pp. 9,23,27

<sup>854</sup> Vid., cuadro n.º 4, p. 567.

ilustraciones. El interés deriva de que su configuración es una muestra más de la variedad de mundos, ambientes y temas que estas colecciones pretenden llevar al lector. Una variedad que afecta a las clases sociales, a las épocas históricas y a los comportamientos humanos y que se manifiesta en signos gráficos constituidos en iconos.

*En las cavernas*<sup>855</sup>, presenta ilustraciones con un marco prehistórico, en las que hombres y mujeres, envueltos en pieles y armados con palos y huesos, conviven en un ambiente agreste y salvaje. En la novela ya comentada *Un veterano*, casi todos los cuadros están rodeados por la atmósfera asfixiante de un sanatorio y como signos gráficos de ello observamos las camillas, los largos camisones de los enfermos o los gorros de los enfermeros. Casos igualmente curiosos lo constituyen la ambientación iconográfica que sitúa las dos escenas de ajusticiamiento presentes en estos ejemplares. Una corresponde a *El caso del doctor Iturbe*<sup>856</sup> y la otra *El Charrán y Flora la Valdajo*.

El ajusticiamiento, en esta última, viene precedido de un texto de connotaciones macabras:

*En el bastidor la horca se alzaba horrible, muda y cruel. ¡Un palo emergiendo de un tablado!...*

*¡¡¡Un corbatón de hierro a menos de un metro del tablón de un banquillo!!!*

*¡¡¡Una manivela al final del corbatín y al otro extremo el palo!!!*

*¡¡¡Una tuerca en sombría espiral!!!*

*¡¡¡Un hombre calvo, inmóvil, sepulcral, funerario!!!*

*¡¡¡Un paño negro al alcance de la mano!!! [...].*

*Apretó. Una sonrisa se heló en los labios del bandido. Abrió los ojos espantosamente. Después apareció una sonrisa. El verdugo apretó de nuevo. La sonrisa volvió a desaparecer. Al sexto apretón murió aquel hombre intrépido y perverso [...].*

*La Valdajo se inmutó un poco. El verdugo fue con ella más hábil, sin duda por galantería. Murió a la quinta vuelta, de muerte natural*<sup>857</sup>.

<sup>855</sup> Vid. E. Pardo Bazán, *En las cavernas*, Ilus. Checa, *El L.P.*, nº 2, 18 julio de 1912

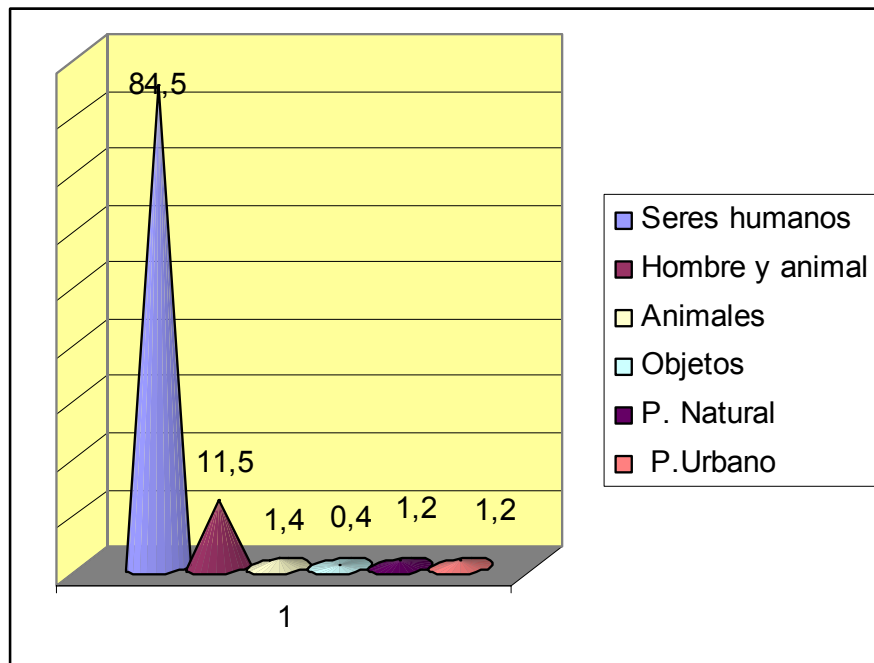
<sup>856</sup> Vid., Capítulo V de este trabajo, pp. 231-326

<sup>857</sup> Cfr., E. Noel, *El Charrán y Flora la Valdajo*, cit, p. 805



El Charrán y Flora la Valdajo  
Ilus. R. Marín

### GRÁFICO DE LOS ELEMENTOS DE LA ILUSTRACIÓN



ELEMENTOS DE LAS ILUSTRACIONES<sup>858</sup>

Cuadro n° 3

AÑO	FECHA	N°	TITULO	N° I	S .H.	SH-AN	A	OBJ	PU-PN
1912	18-12	2	<i>En las cavernas</i>	7	6				1 Nat.
1912	25- 7	3	<i>En la Manigua</i>	4	3	1			
1912	1-8	4	<i>La hora de la caída</i>	6	6				
1912	8-8	5	<i>El crimen de la calle de Tudesco</i>	10	10				
1912	15-8	6	<i>Inés de Magdala</i>	6	3	3			
1912	22-8	7	<i>La cofradía de la pirueta</i>	6	6				
1912	29-8	8	<i>¡Redención!</i>	6	5				1 Nat.
1912	5-9	9	<i>Historia del Papa Abdón y de su hermano gemelo</i>	5	5				
1912	12-9	10	<i>La indecisa</i>	7	5	1			1
1912	26-9	12	<i>El anacoreta</i>	8	7	1			
1912	3-10	13	<i>El caso del doctor Iturbe</i>	8	8				
1912	10-10	14	<i>La primera mosca y Vida</i>	9	9				
1912	17-10	15	<i>El aderezo</i>	8	8				
1912	7-11	18	<i>La montaraza de la golosa</i>	7	5	2			
1912	21-11	20	<i>La reina no ama al rey</i>	8	7				1 Nat
1912	29-11	21	<i>El sabor de la sangre</i>	6	6				
1913	28-1	4	<i>Flérida</i>	8	8				
1913	3-6	22	<i>Un veterano</i>	10	9				1
1913	17-6	24	<i>La venda La princesa doña Lambra</i>	9	7	1		1	
1913	24-6	25	<i>El bisnieto del héroe</i>	8	8				
1913	8-7	27	<i>La señorita Baby</i>	7	7				
1913	29-7	29	<i>El Charrán y Flora la Valdajo</i>	11	6	5			
1913	6-8	31	<i>Noche de juerga</i>	11	10		1		
1913	26-8	34	<i>Episodios de las guerras de Africa contados por mi caballo</i>	10	9		1		
1914	10-2	6	<i>El rival</i>	11	2	8	1		
1914	28-4	17	<i>Todos gorriones</i>	11	8	2			1
	<b>Totales</b>			<b>207</b>	175	24	3	1	6
	<b>Totales %</b>		<b>Sobre 207 ilustraciones</b>		84,54	11,59	1,44	0,48	2,81

<sup>858</sup> ABREVIATURAS: SH =, Seres Humanos. SH-A = Seres Humanos y animales. OBJ. = Objetos. PU = Paisaje urbano. PN = Paisaje natural.

ELEMENTOS DE LAS ILUSTRACIONES (Con seres humanos)<sup>859</sup>

Cuadro n° 4

AÑO	FECHA	N°	TITULO	S. H.	Hombre	Mujer	Pareja	Grupo(Escena)
1912	18-12	2	<i>En las cavernas</i>	6		1	2	3
1912	25- 7	3	<i>En la Manigua</i>	3	1		1	1
1912	1-8-	4	<i>La hora de la caída</i>	6	1		3	2
1912	8-8	5	<i>El crimen de la calle d Tudescos</i>	10	1		1	8
1912	15-8	6	<i>Inés de Magdala</i>	3				3
1912	22-8	7	<i>La cofradía de la pirueta</i>	6	1		3	2
1912	29-8	8	<i>¡Redención!</i>	5	1	2	1	1
1912	5-9	9	<i>H<sup>o</sup> del Papa Abdón y de su hermano gemelo</i>	5	1			4
1912	12-9	10	<i>La indecisa</i>	5		1	1	3
1912	26-9	12	<i>El anacoreta</i>	7	1		4	2
1912	3-10-	13	<i>El caso del doctor Iturbe</i>	8	2	1	4	1
1912	10-10	14	<i>La primera mosca y Vida</i>	9	2	1	2	4
1912	1912 17-10	15	<i>El aderezo</i>	8			4	4
1912	7-11	18	<i>La montaraza de la golosa</i>	5		1	2	3
1912	21-11	20	<i>La reina no ama al rey</i>	7	2	1		4
1912	29-11	21	<i>El sabor de la sangre</i>	6			3	3
1913	28-1	4	<i>Flérída</i>	8		2	5	1
1913	3-6	22	<i>Un veterano</i>	9	8			1
1913	17-6	24	<i>La venda La princesa doña Lambra</i>	7	1	2	2	2
1913	24-6	25	<i>El bisnieto del héroe</i>	8	3		1	4
1913	8-7	27	<i>La señorita Baby</i>	7	1		6	
1913	9-7	29	<i>El Charrán y Flora la Valdajo</i>	6	2			4
1913	6-8	31	<i>Noche de juerga</i>	10	3	1		6
1913	26-8	34	<i>E. de las guerras de África contados por mi caballo</i>	9	4		1	4
1914	10-2	6	<i>El rival</i>	2		2		
1914	28-4	17	<i>Todos gorriones</i>	8	4	2	2	
	<b>Totales</b>			<b>175</b>	<b>39</b>	<b>17</b>	<b>48</b>	<b>71</b>
	<b>Totales %</b>		<b>Sobre 175 ilustraciones</b>		<b>22,28</b>	<b>9,71</b>	<b>27,42</b>	<b>40,57</b>

<sup>859</sup> ABREVIATURAS: SH =, Seres Humanos

**AMBIENTACIÓN DE LAS ILUSTRACIONES<sup>860</sup>**  
**Cuadro nº 5**

AÑO	FECHA	Nº	TITULO	S. H.	SH-AN	Costumbista Popular	Galante Elegante	Habitual	Otras
1912	18-12	2	<i>En las cavernas</i>	6					Prehistórico-6
1912	25-7	3	<i>En la Manigua</i>	3	1		1	1	Bélica-2
1912	1-8-	4	<i>La hora de la caída</i>	6				6	
1912	8-8	5	<i>El crimen de la calle de Tudescos</i>	10				10	
1912	15-8	6	<i>Inés de Magdala</i>	3	3	1		5	
1912	22-8	7	<i>La cofradía de la pirueta</i>	6				6	
1912	29-8	8	<i>¡Redención!</i>	5				3	Marinero- 2
1912	5-9	9	<i>Hª del Papa Abdón y de su hermano gemelo</i>	5					Histórico- 5
1912	12-9	10	<i>La indecisa</i>	5	1	1	3	2	
1912	26-9	12	<i>El anacoreta</i>	7	1				Religiosa-1 Histórica-5
1912	3-10	13	<i>El caso del doctor Iturbe</i>	8				5	Salvaje- 2 Ajusticiamiento 1
1912	10-10	14	<i>La primera mosca y Vida</i>	9				9	
1912	17-10	15	<i>El aderezo</i>	8				8	
1912	7-11	18	<i>La montaraza de la golosa</i>	5	2	7			
1912	21-11	20	<i>La reina no ama al rey</i>	7			5	2	
1912	29-11	21	<i>El sabor de la sangre</i>	6				6	
1913	28-1	4	<i>Flérida</i>	8				8	
1913	3-6	22	<i>Un veterano</i>	9				1	Sanatorio- 8
1913	17-6	24	<i>La venda La princesa doña Lambra</i>	7	1			8	
1913	24-6	25	<i>El bisnieto del héroe</i>	8				7	Bélica-1
1913	8-7	27	<i>La señorita Baby</i>	7				7	
1913	29-7	29	<i>El Charrán y Flora la Valdajo</i>	6	5	10			Ajusticiamiento 1
1913	6-8	31	<i>Noche de juerga</i>	10			2	8	
1913	26-8	34	<i>E. de las guerras de África contados por mi caballo</i>	9					Bélica- 2 Oriental- 7
1914	10-2	6	<i>El rival</i>	2	8			10	
1914	28-4	17	<i>Todos gorriones</i>	8	2			10	
	<b>Totales</b>			<b>175</b>	<b>24</b>	<b>19</b>	<b>11</b>	<b>124</b>	<b>45</b>
	<b>%</b>		<b>Sobre 199 ilustraciones SH + SHA</b>			<b>9,54</b>	<b>5,52</b>	<b>62,31</b>	<b>22,61</b>

<sup>860</sup> ABREVIATURAS: SH =, Seres Humanos. SH-A = Seres Humanos y animales.

### 6.5.6.2. EJES SEMÁNTICOS DE LAS ILUSTRACIONES

Siguiendo la tónica general de las revistas literarias analizadas, el eje semántico que acumula mayor cantidad de ilustraciones, según refleja el cuadro nº 6<sup>861</sup>, es el referido a la cotidianeidad con un 35,17% del porcentaje total. Las cincuenta y tres ilustraciones que adquieren connotaciones negativas, llegan a 23,63%, seguidas con un 22,23%, por aquellas que desprenden significados derivados de lo que consideramos representatividad. Los cuadros que transmiten sensaciones positivas cubren un 10,05% y las de carácter religioso un número muy reducido, cuatro ilustraciones que supone un 2,01% del total.

#### ***La representatividad***

En este apartado nos detendremos en dos obras, *Todos gorriones*, ilustrada por Manchón y *Noche de Juerga*, ilustrada por Demetrio. Su interés radica en las representaciones masculinas que encontramos en ellas. No se trata de retratos de caballeros, sino de instantáneas de personajes en un acto cotidiano como hablar, sonreír o fumar.

Las ilustraciones de Ramón Manchón presentan a los contertulios de la librería ensamblados a iconos indicativos de su condición de hombres de letras. Técnicamente se trata de dibujos grandes, de contornos definidos, con predominio de la tinta plana en negro o gris que llena los espacios contorneados. En *Todos gorriones*, los personajes aparecen rodeados de los objetos que los convierten en símbolos de intelectualidad. Los libros son el gran leimotiv gráfico de la obra. Estamos ante un mundo de poetas modernistas, obsesionados por la creación y la literatura y las ilustraciones se hace eco de ello. El retrato del editor completamente acorde al texto evidencia esta realidad.

---

<sup>861</sup> Vid., cuadro nº 6, p. 575.



*Muñoz estaba allí al fondo con amplio sombrero encasquetado rodeado de libros y papeles*<sup>862</sup>.

Estamos ante un retrato sobrio de un personaje de la época, sentado en una silla cuyo respaldo se atisba por la parte posterior. El dibujo es tan claro que se distingue el moteado de la tela, la colocación de los botones y las rayas de la corbata. Los libros y la carpeta colocados sobre la mesa, tienen una gran definición que nos permite adivinar tanto los lomos de las obras como los cantos de la carpeta. Es decir, técnica e icónicamente, esta ilustración se caracteriza por su enorme realismo.



*Todos gorriones*  
Ilus. Manchón

Si nos detenemos en otros de los dibujos de la novela, veremos caballeros con el sombrero calado, la típica corbata de lazo de la época y los bolsillos repletos del idéntico signo denotativo, libros<sup>863</sup>. Manchón quiere transmitir un determinado mundo y lo hace a la perfección, por cuanto el lector nada más ver esas ilustraciones sabe que está frente a una temática relacionada con la intelectualidad, como así es la trama que transcurre en torno a la librería del editor Muñoz.

<sup>862</sup> Cfr. E. Ramírez Ángel, *Todos Gorriones*, n° 17, cit. p. 462.

<sup>863</sup> Vid., *Ibidem.*, pp. 472, 473.

Las ilustraciones de Demetrio de los protagonistas de *Noche de juerga* aunque configuran igualmente la imagen de varios caballeros, plantean, sin embargo abundantes diferencias técnicas y semánticas con los anteriores. Se comprueba un dibujo menos perfilado, en el que los rasgos de los personajes están logrados a base de pinceladas rápidas. No hay concentración de color ni de tinta. A todo ello se suma el hecho de que estas ilustraciones vienen acompañadas por un texto colocado debajo, que guía al lector en su significado.



*Noche de juerga*  
Ilus. Demetrio

Los caballeros de Demetrio sonríen con leve mueca o con sonrisa pícaro, indicio de la trama a desarrollar; una noche en la que un grupo de personas serías y de condición respetable, se dedicará a la juerga, a las visitas a los garitos y a los locales nocturnos de diversión y alterne. La duplicidad icónica de estas dos obras, parte pues de un enfrentamiento temático: Estudio - Diversión; Intelectualidad - Juerga. Esos ejes, también se oponen en el propio espacio narrativo, Librería - Locales nocturnos.

### ***Las sensaciones negativas***

Violencia, muerte, enfermedad y pena son sensaciones que aparecen con frecuencia en este tipo de novelas. Se ilustran en cuadros referidos a épocas

prehistóricas, *En las cavernas*<sup>864</sup>, históricas en *El bisnieto del héroe*<sup>865</sup> o contemporáneas en la mayoría de las obras. Particularmente gráficas son las referidas a los crímenes, con la peculiaridad de que localizamos tres obras que deben estas escenas de cruda expresión a la mano del mismo ilustrador, J. Pedraza<sup>866</sup>, quien dibuja el asesinato de la esposa en *El sabor de la sangre*, el del marido en *La montaraza de la Golosa* y la muerte de Jorge en *El Hampón*. Enfermedad es la excusa que utiliza la protagonista de *La hora de la caída*<sup>867</sup> para acercarse a su enamorado y así nos la dibuja Checa, o la constante en la vida diaria de la protagonista ciega de *La venda*<sup>868</sup>.

### ***Las sensaciones positivas***

Dentro de este eje, agrupamos tradicionalmente las sugerencias de alegría, amor, diversión etcétera. Un aspecto semántico no tratado hasta ahora es el de los atisbos de imágenes sicalípticas que aparecen en algunos de los ejemplares de esta revista.

En *Noche de juerga*, aunque clasificadas en el epígrafe de la diversión, tienen claras referencias sensuales las experiencias de D. Nicanor en su deambular por los tugurios nocturnos. El baile de “La Folgarito” y los pensamientos del señor Cornejo se ilustran con imágenes de mujeres escasas de ropa. La de “La Folgarito”, representa a una danzarina con indumentaria oriental, que deja al descubierto gran parte de su anatomía, fundamentalmente el torso y el pecho, acompañada de una leyenda en la parte inferior. Los pensamientos del caballero establecen una comparación muy gráfica entre la figura de su señora y la de esas ninfas medio desnudas que está contemplando.

---

<sup>864</sup> Vid., E. Pardo Bazán, *En las cavernas*, Ilus L. Checa, *El L. P.*, nº 2, 18 julio 1922, p.13.

<sup>865</sup> Vid., A. Martínez Olmedilla, *El bisnieto del héroe*, cit., p. 675

<sup>866</sup> Vid., J. Francés, *El sabor de la sangre*, cit, p. 25; M. Fernández Villegas, *La montaraza de la Golosa*, cit., p. 25; J. Dicenta *El Hampón*, cit., p. 27

<sup>867</sup> Vid., A. de Hoyos y Vinent, *La hora de la caída*, Ilus L. Checa, *El L. P.*, nº 4, 1 agosto 1912, p. 25.

<sup>868</sup> Vid., M. de Unamuno, *La Venda*, Ilus, Ricardo Marín, *El L.P.*, nº24, año II, 13 junio de 1913, p.643



Noche de juerga  
Ilus. Demetrio

*La señorita Baby*<sup>869</sup>, en una de las escenas de pareja dibuja también la figura de una mujer con el pecho al descubierto. Sin embargo, estamos todavía lejos de las ilustraciones propiamente pornográficas que se verán en otras colecciones de marcado tono procaz. El *Libro Popular* no entra en profundidad en imágenes demasiado atrevidas, se limita a estas breves pinceladas de sensualidad.

### **Otras sensaciones**

En el apartado de “otros”, en el que encontramos seis ilustraciones, resulta simpática la *La historia del Papa Abdón y de su hermano gemelo*<sup>870</sup> pues narra de forma casi cómica y de modo infantil el nacimiento de los dos mellizos. Se trata de un cuadro con características de viñeta, en el que iconográficamente están todos los datos que convencionalmente nos sitúan ante un parto: la madre en la cama y el médico delante manteniendo en sus brazos a dos auténticos monigotes, el Papa y Abdón.

Idéntica circunstancia se produce con el eje semántico referido a lo que hemos denominado respeto. A la tradicional presentaciones del personaje arrodillado ante el

<sup>869</sup> Vid., E. Zamacois, *La señorita Baby*, cit, p. 747

<sup>870</sup> Vid., A.Domínguez, *Historia del Papa Abdón y de su hermano gemelo*, cit. p. 25.

rey de esta misma novela, se suma la de la obra *La reina no ama al rey*. En una original composición, Pedraza dibuja al canciller del palacio en el acto de inclinarse ante Su Majestad. Se trata de una curiosa ilustración que abarca toda la página y se entremezcla entre las columnas de la narración. Es una reverencia ridícula, subrayada por las connotaciones derivadas del propio texto, en una adecuada relación texto- imagen en la que el aspecto de sumisión queda reforzado con el trato vejatorio que el rey infiere verbalmente al Duque<sup>871</sup> ...:



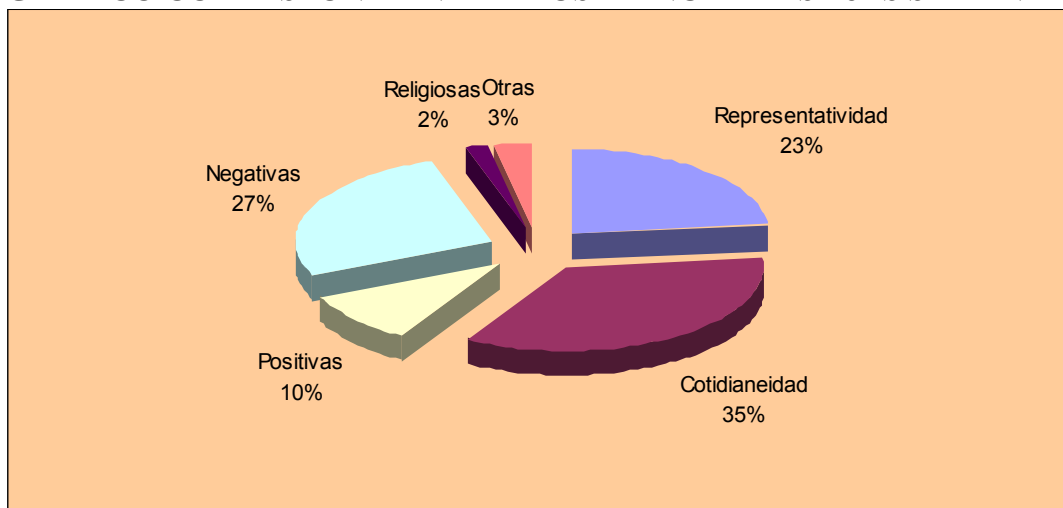
*La reina no ama al rey*  
Ilus. Pedraza

*El rey furioso llamó al duque. Entró el venerable pergamino con una majestad indescriptible. El rey lo vio entrar, cruzando los brazos abiertos al compás de sus largas piernas:- Señor...*

*Te he mandado venir para llamarte imbécil. No se ha demostrado aún que la imbecilidad sea un defecto, y hay sabios que aseguran que se puede ser imbécil por exceso. Los que son imbéciles por exceso tienen las orejas como los murciélagos, olfato de podenco y una renta de un millón anual*

*-Señor*

### GRÁFICO CORRESPONDIENTE A LOS PRINCIPALES EJES SEMÁNTICOS



<sup>871</sup> Cfr., E. Noel, *La reina no ama al rey*, Ilus. Pedraza, *El L.P.*, nº 20, 21 noviembre de 1912, p. 25

EJES SEMÁNTICOS DE LAS ILUSTRACIONES<sup>872</sup>

Cuadro nº 6

	AÑO FECHA	Nº	TITULO	SH SH. A.	REPRESENTATIVIDAD			COTIDIANEIDAD	
					Representa.	Retrato	Reflexión	Habitual Cotidiano	Trabajo
1912	18-12	2	<i>En las cavernas</i>	6	2	1		1	
1912	25- 7	3	<i>En la Manigua</i>	3 1	3				
1912	1-8-	4	<i>La hora de la caída</i>	6	2			2	
1912	8-8	5	<i>El crimen de la calle de Tudescos</i>	10				5	2
1912	15-8	6	<i>Inés de Magdala</i>	3 3	1			5	
1912	22-8	7	<i>La cofradía de la pirueta</i>	6				4	
1912	29-8	8	<i>¡Redención!</i>	5	1	1	1	2	
1912	1912 5-9	9	<i>Hª del Papa Abdón y de Su hermano gemelo</i>	5				2	
1912	12-9	10	<i>La indecisa</i>	5 1	2			2	
1912	26-9	12	<i>El anacoreta</i>	7 1				4	
1912	3-10-	13	<i>El caso del doctor Iturbe</i>	8	1		1	2	
1912	10-10	14	<i>La primera mosca y Vida</i>	9	1		1	5	
1912	17-10	15	<i>El aderezo</i>	8				2	
1912	7-11	1 8	<i>La montaraza de la golosa</i>	5 2	3			2	
1912	21-11	20	<i>La reina no ama al rey</i>	7			1	3	
1912	29-11	21	<i>El sabor de la sangre</i>	6				1	
1913	28-1	4	<i>Flérida</i>	8	2				
1913	3-6	22	<i>Un veterano</i>	9	1				
1913	17-6	24	<i>La venda La princesa doña Lambra</i>	7 1				1	
1913	24-6	25	<i>El bisnieto del héroe</i>	8	1			4	1
1913	8-7	27	<i>La señorita Baby</i>	7	1			5	
1913	29-7	29	<i>El Charrán y Flora la Valdajo</i>	6 5				1	
1913	6-8	31	<i>Noche de juerga</i>	10	5		1	1	
1913	26-8	34	<i>E. de las guerras de A. contados por mi caballo</i>	9	2	1	1	1	
1914	10-2	6	<i>El rival</i>	2 8	2			8	
1914	28-4	17	<i>Todos gorriones</i>	8 2	4	2		2	1
	<b>Totales</b>			<b>199</b>	35	5	6	66	4
	<b>%</b>		<b>Sobre 199 ilustraciones</b>		17,58%	2,51 %	3,01 %	33,16 %	2,01 “

<sup>872</sup> Abreviaturas: SH =, Seres Humanos. SH-A = Seres Humanos y animales.

Caracterización y análisis de las revistas más destacadas

POSITIVAS		NEGATIVAS			RELIGIOSAS	
Amor	Alegria	Pena	Muerte Enfermedad	Violencia	Religión	Otras
				2		
				1		
1			1			
				3		
				1	1	
				1		Respeto 1 Nacimiento 1
1	1					
1				2	1	
			3	1		
1					1	
2				2		Sospecha -2
				2		
	2					Respeto-1
1				4		
4	1		1			
			8			
1			1	5		
					1	Bélica-1
1						
				10		
1				2		
1				2		
				1		
1						
16	4		14	39	4	6
8,04 %	2,01 %		7,03 %	19,59 %	2,01 %	3,01 %

Representatividad	Cotidianeidad	Positivas	Negativas	Religiosas	Otras
46	70	20	53	4	6
23,23 %	35,17 %	10,05 %	26,63%	2,01 %	3,01 %

6.5.7. *EL LIBRO POPULAR (1912-1914)*

RELACIÓN DE AUTORES E ILUSTRADORES

AUTOR	ILUST	TÍTULO	Nº DE COL	FECHA
ASENSIO MÁS, Ramón	PEDRAZA, J.	<i>De telón adentro</i>	17	31/10/1912
BARRIOBERO, Eduardo	BARTOLOZZI, S.	<i>El robo en la joyería de la calle Real</i>	19	13/05/1913
BEJARANO, Leopoldo	DEMETRIO	<i>E.de las guerras de África, contados por mi caballo</i>	34	26/08/1913
BELDA, Joaquín	DEMETRIO	<i>El Tenorio de Lavapiés</i>	44	04/11/1913
BLASCO IBÁÑEZ, Vicente	PEDRAZA, J.	<i>El milagro, Un funcionario y En el mar</i>	2	14/01/1913
BRUN, Luís	ROBLEDANO, J.	<i>El bien perdido</i>	39	30/09/1913
BUENO, Javier	DEMETRIO	<i>Una vida</i>	25	26/12/1912
BUENO, Manuel	BAGARÍA	<i>La intrusa</i>	8	25/02/1913
BURGOS SEGUÍ, Carmen. Colombine	PEDRAZA, J.	<i>La justicia del mar</i>	24	19/12/1912
	BARTOLOZZI, S.	<i>Malos amores</i>	11	17/03/1914
	PEDRAZA, J.	<i>La indecisa</i>	10	12/09/1912
	BLESA, L.	<i>Frasca la Tonta</i>	26	30/06/1914
CARRÉRE, Emilio	TORRE, E. de la	<i>La Cofradía de la pirueta</i>	7	22/08/1912
	ROBLEDANO, J.	<i>El arte de fumar en pipa</i>	49	09/12/1913
CASANOVA, Sofía	MANUEL ÁNGEL	<i>El crimen de Beira-mar</i>	8	24/02/1914
CASTRO, Cristóbal de	CARBONE, A.	<i>Los tres dolores de María Magdalena</i>	47	25/11/1913
	CARBONE, A.	<i>Flérida</i>	4	28/01/1913
COLOMA, Jesús R.	PEDRAZA, J.	<i>Entre dos derechos, amor</i>	12	24/03/1914
DELGADO, Silesio	PEDRAZA, J.	<i>El anacoreta</i>	12	26/09/1912
DICENTA (hijo), Joaquín	ROBLEDANO, J.	<i>El baile de Panaderos</i>	41	14/10/1913
DICENTA, Joaquín	PEDRAZA, J.	<i>El hampón</i>	1	07/01/1913
	MARÍN, R.	<i>Página rota</i>	35	02/09/1913
	MOURDIÓN	<i>¡Redención!...</i>	8	29/08/1912
	CHECA, L.	<i>Infanticida</i>	1	11/07/1912
DÍEZ DE TEJADA, Vicente	ROBLEDANO, J.	<i>El Gachó del Arpa</i>	36	09/09/1913
DOMÍNGUEZ, Antonio	ROBLEDANO, J.	<i>Historia del Papa Abdón y de su hermano gemelo</i>	9	05/09/1912
DON SINCERO		<i>La despedida de Bombita (Cmentario de D. Modesto)</i>	Extra	19/10/1913
FERNÁNDEZ ARIAS, Abelardo	CYRANO	<i>El duende de la Colegiata</i>	19	14/11/1912
FERNÁNDEZ VILLEGAS, Manuel	PEDRAZA, J.	<i>La Montaraza de la Golosa</i>	18	07/11/1912
FERRÁNDIZ, José	DEMETRIO	<i>Los dos cenicientos</i>	43	28/10/1913
FRANCÉS, José	PEDRAZA, J.	<i>Su Majestad</i>	7	18/02/1913
	PEDRAZA, J.	<i>El sabor de la sangre</i>	21	28/11/1912
FRANCOS RODRÍGUEZ, José	MARÍN, R.	<i>El caballo blanco</i>	20	20/05/1913
GENER, Pompeyo	BARTOLOZZI, S.	<i>Su excelencia</i>	21	27/05/1913
GÓMEZ CARRILLO, Enrique	PEDRAZA, J.	<i>El alma inexorable de San Schenudi</i>	16	24/10/1912
GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón	BARTOLOZZI, S.	<i>El Ruso</i>	10	11/03/1913
GÓMEZ HIDALGO, Francisco	MARÍN, R.	<i>Belmonte, el misterioso</i>	Extra	01/06/1913
GONZÁLEZ FIOLE, Enrique (El Bachiller Corchuelo)	BLESA, L.	<i>La libertadora (Los engaños de la nostalgia)</i>	24	16/06/1914
GUERRA, Ángel	PEDRAZA, J.	<i>A merced del viento</i>	22	05/12/1912
GUIMERÁ, Ángel	MARÍN, R.	<i>El niño judío, El perro de la casa y Romiatje</i>	26	01/07/1913
HERNÁNDEZ CATÁ, Alfonso	BARTOLOZZI, S.	<i>La piel</i>	18	06/05/1913
	TEJADA, C. S. de	<i>El laberinto</i>	16	21/04/1914
HOYOS Y VINENT, Antonio de	PEDRAZA, J.	<i>El retorno</i>	3	21/01/1913
	ROBLEDANO, J.	<i>La paz del alma</i>	33	19/08/1913
	BLESA, L.	<i>La procesión del Santo Entierro</i>	25	23/06/1914
	MARÍN, R.	<i>La primera de abono</i>	12	25/03/1913
	CHECA, L.	<i>La hora de la caída</i>	4	01/08/1912
	BLESA, L.	<i>Los toreros del invierno</i>	9	03/03/1914
HUIDOBRO ZAPLANA, Luís	HUIDOBRO ZAPLANA, L.	<i>De cómo suceden las cosas</i>	4	27/01/1914
IGLESIAS HERMIDA, Prudencio	DEMETRIO	<i>El asesinato de Sarah Bernhard [sic] Aventuras de un príncipe del escándalo</i>	51	23/12/1913
INSÚA, Alberto	BARTOLOZZI, S.	<i>Tres líneas del "Matin"</i>	16	22/04/1913
	BARTOLOZZI, S.	<i>En memoria de Víctor Bruzón</i>	30	29/07/1913
	DEMETRIO	<i>El rival. (De Germana Leriús a Raimundo Vega)</i>	6	10/02/1914
LARRUBIERA, Alejandro	DEMETRIO	<i>Noche de juerga</i>	31	05/08/1913



## Caracterización y análisis de las revistas más destacadas

AUTOR	ILUST	TÍTULO	Nº DE COL	FECHA
LEYDA, Rafael	PEDRAZA, J.	<i>La cigarra canta...</i>	45	11/ 11/1913
LÓPEZ DE HARO, Rafael	DEMETRIO	<i>El caso del doctor Iturbe</i>	13	03/ 10/1912
	MARÍN, R.	<i>El amor, la codicia y la muerte</i>	1	06/ 01/1914
	BLESA, L.	<i>La mujer de los dos</i>	20	19/ 05/1914
	PEDRAZA, J.	<i>El amor de Doria</i>	5	04/ 02/1913
MARSILLACH, Adolfo	MIRABENT VILAPLANA,	<i>El pecado de David</i>	22	02/ 06/1914
MARTÍNEZ OLMEDILLA, Augusto	MARÍN, R.	<i>La retirada del idolo</i>	42	21/ 10/1913
	MARÍN, R.	<i>El bisnieto del héroe</i>	25	24/ 06/1913
MATA, Pedro	PEDRAZA, J.	<i>El misterio de los ojos claros</i>	23	12/ 12/1912
	MARÍN, R.	<i>Los cigarrillos del duque</i>	37	16/ 09/1913
MIRABENT VILAPLANA, F.	MIRABENT VILAPLANA,	<i>El sapo romántico</i>	10	10/ 03/1914
	T.			
MIRANDA, Carlos	BAGARÍA	<i>Mi Dulcinea</i>	15	15/ 04/1913
	TOVAR, M.	<i>El crimen de la calle de Tudescos</i>	5	08/ 08/1912
	GALVÁN, M.	<i>La caída de Isabel II (De las de D. Cleto Regúlez)</i>	15	14/ 04/1914
MOLINA, Roberto	BARTOLOZZI, S.	<i>Un veterano (1º premio en el Concurso de Cuentos)</i>	22	03/ 06/1913
	MARÍN, R.	<i>La víctima</i>	48	02/ 12/1913
MORA, Fernando	GALVÁN, M.	<i>Muerte y sepelio de Fernando el Santo</i>	3	20/ 01/1914
	BLESA, L.	<i>La plaza de la Cebada</i>	27	07/ 07/1914
	BARTOLOZZI, S.	<i>La guapa de Cabestreros</i>	28	15/ 07/1913
MORENAS DE TEJADA, Gonzalo	BARTOLOZZI, S.	<i>El sacrificio de un ingenio</i>	38	23/ 09/1913
MOROTE, Luís	CHECA, L.	<i>En la manigua</i>	3	25/ 07/1912
MUÑOZ, Isaac	V.A.F.	<i>Bajo el sol del desierto</i>	2	13/ 01/1914
NOEL, Eugenio	BAGARÍA	<i>Los piratas de los barrios bajos</i>	13	01/ 04/1913
	GALVÁN, F.	<i>Vida de un fenómeno</i>	52	30/ 12/1913
	MARÍN, R.	<i>El Charrán y Flora la Valdajo</i>	29	22/ 07/1913
	PEDRAZA, J.	<i>La reina no ama al rey</i>	20	21/ 11/1912
PARDO BAZÁN, Emilia	CHECA, L.	<i>En las cavernas</i>	2	18/ 07/1912
PÉREZ DE AYALA, Ramón	BLESA, L.	<i>El Anticristo</i>	13	31/ 03/1914
	BAGARÍA	<i>La araña</i>	9	04/ 03/1913
PEY ORDEIX, S.	DEMETRIO	<i>El pecado de Sor Rafaela</i>	19	12/ 05/1914
RAMÍREZ ÁNGEL, Emiliano	BARTOLOZZI, S.	<i>Cambio de conversación</i>	40	07/ 10/1913
	MANCHÓN	<i>Todos gorriones</i>	17	28/ 04/1914
RÉPIDE, Pedro de	MARÍN, R.	<i>Chamberí, por Fuencarral</i>	14	08/ 04/1913
REYGADAS, José	ROMERO DE TORRES, J.	<i>El pecado de Claudina (1º premio en el concurso de Cuentos)</i>	23	10/ 06/1913
RUIZ ALBÉNIZ, Víctor	MARÍN, R.	<i>Bu-Suifa (Copo de nieve) Costumbres del Rif y episodios de la guerra del nueve</i>	23	09/ 06/1914
	MARÍN, R.	<i>La carga de Taxdirt</i>	7	10/ 02/1914
SAN JOSÉ, Diego	MARÍN, R.	<i>En lo mejor de la vida...</i>	46	18/ 11/1913
	MARÍN, R.	<i>El libro de memorias (Bellaquería y deshonestidad de una dama)</i>	18	05/ 05/1914
TRIGO, Felipe	MARÍN, R.	<i>Los invencibles</i>	32	12/ 08/1913
	MOURDIÓN	<i>El naufrago</i>	11	19/ 09/1912
TRUJILLO, Federico	ANTEQUERA AZPIRI, P.	<i>La comida del búho</i>	5	03/ 02/1914
UNAMUNO, Miguel de	MARÍN, R.	<i>La venda y La princesa doña Lambra</i>	24	17/ 06/1913
VAL, Luís de	MARÍN, R.	<i>El obstáculo</i>	17	29/ 04/1913
VALERO MARTÍN, Alberto	MARÍN, R.	<i>La señorita</i>	21	26/ 05/1914
VARELA, Benigno	DEMETRIO	<i>La defensora del Rey y Horas trágicas del balneario</i>	14	07/ 04/1914
	PEDRAZA, J.	<i>Del abismo, al amor</i>	6	11/ 02/1913
VIÉRGOL, Antonio María (El Sastre del Campillo)	TOVAR, M.	<i>La primera mosca y Vida</i>	14	20/ 10/1912
	TOVAR, M.	<i>Historia de una peseta contada por ella misma</i>	50	16/ 12/1913
ZAMACOIS, Eduardo	VIVANCO, A.	<i>La señorita Baby</i>	27	08/ 07/1913
	BAGARÍA	<i>A los treinta años</i>	11	18/ 03/1913
	CYRANO	<i>El aderezo</i>	15	17/ 10/1912
ZOZAYA, Antonio	MOYA DEL PINO, J.	<i>Inés de Magdala</i>	6	15/ 08/1912

**6.6. LA NOVELA SEMANAL (1921-1925):  
PROPÓSITO Y DESARROLLO EDITOR.**

Los doscientos treinta y tres números que compusieron la colección de la revista literaria titulada *La Novela Semanal*, se publicaron entre el 25 de junio de 1921 y el 26 de diciembre de 1925. El nº 1 es *La puesta de Sol* de Vicente Blasco Ibáñez<sup>873</sup>, y el nº 233 y último, *Rivales*, de Jacinto Octavio Picón<sup>874</sup>.

La aparición de *La Novela Semanal* en el mercado editorial se produce en un momento clave para la evolución de las revistas literarias de novela breve, cuando el formato planteado por *El Cuento Semanal* ha entrado en decadencia, pero sigue en vigor el modelo tipográfico de *La Novela Corta*, cuyos ejemplares seguirían en el mercado hasta el 12 de junio de 1925.

En opinión de Sánchez Grangel,

“Ello es explicable porque la novela breve, en lo que tienen de empeño divulgador de la literatura de ficción, surge ligada a una concreta estructura social, circunstancia ésta que en España se mantiene invariable en lo fundamental hasta dar comienzo la cuarta década del siglo; sólo el cambio que sobreviene al iniciarse los años treinta pudo hacer decaer la popularidad con que durante casi un cuarto de siglo contaron las colecciones de novela corta”<sup>875</sup>.

Si en tipografía, y formato tiene sus precedentes, igual ocurre con la costumbre de estas colecciones de iniciar los primeros números con unas líneas dedicadas a la explicación de sus propósitos iniciales, que en este caso adquieren un tono especial por cuanto, personificándose, y bajo el título *Al público*, hace una declaración de intenciones. En las páginas iniciales del número uno de la colección leemos:

*Ni soy libro, ni periódico, ni Revista ilustrada. Y, sin embargo, tengo del libro casi el tamaño y es posible también que la densidad del*

<sup>873</sup> Vid., Vicente Blasco Ibáñez, *La puesta de sol*, Ilus. Ochoa Zamora, *La N. S.*, nº 1, 25 junio de 1921

<sup>874</sup> Vid., Jacinto Octavio Picón, *Rivales*, *La N. S.*, nº 233, 26 diciembre de 1925. Carece de ilustraciones.

<sup>875</sup> Cfr. Luís S. Granjel, *Eduardo Zamacois y la novela corta*, p. 90.

*contenido; de la Revista, el precio, el cuidado en la presentación y los grabados, y del periódico, la intermitencia y la formal cualidad de la aparición a plazo fijo.*

*Y soy, ante todo, una nueva hija espiritual de la unánime y tenaz voluntad de los mismos hombres que crearon Prensa Gráfica. Los que dieron vida a mis hermanos “Mundo gráfico” “La Esfera” y “Nuevo Mundo”, van, una vez más, a la conquista del público, cuyo favor constante ha podido hacer de aquellas revistas un noble motivo de orgullo para el periodismo español. Rimando con la condición femenina de mi título, tengo un alma generosa y bohemia. Quiero decir, acogedora y libre de toda tutela, con lo que queda sentado que mis páginas están abiertas a todas las orientaciones y que carezco de dómine que me rija y de director que me sujete a censura.*

*Pequeña, no fea y con buen alma, me brindo a todos; que mi leve tomo sea codicia de espíritus curiosos, recreo de cultos, solaz de frívolos, enemigo del tedio y entretenimiento de la inquieta avidez de arte y de emoción que llena el espíritu del lector moderno.*

De esta presentación, se extraen algunos datos y características que se mantendrían a lo largo de toda la vida de la colección:

1. Fue editada por *Prensa Gráfica*, empresa propietaria de varias publicaciones periódicas, entre ellas las revistas *Mundo Gráfico*, *Nuevo Mundo* y *La Esfera*.
2. Mantuvo un formato pequeño, 11 x 14,5 cm., con sesenta y dos páginas.
3. Nació con la condición de novela ilustrada, pese a que en algunas épocas dejara de contar con imágenes interiores.
4. Salió al mercado con la intención de ser un elemento de difusión grato al lector de todos los niveles culturales, por medio de una política de difusión, con una intermitencia semanal que, con pocas excepciones, se vino cumpliendo con asiduidad.

Durante los cuatro años y medio que estuvo a la venta, *La Novela Semanal*, revista primero dirigida por “El Caballero Audaz” y más tarde por Mariano Zavala, mantuvo un mismo formato, bastante sencillo y con pocos alardes tipográficos, que quedan reducidos a una cenefa en la parte superior de la primera página, hecha a base de estructuras geométricas o a lo sumo con algún motivo floral.

### 6.6.1.- FORMATO Y PRECIOS DE VENTA.

Su precio inicial era de 25 cts., pero esta cantidad se incrementó a partir de 1924 y alcanzó los 30 cts.<sup>876</sup>, coste que no resultaba excesivo porque era el mismo que tenían otras colecciones de la época de similares características, como *La Novela de Hoy* y *La Novela Mundial*.

*La Novela Semanal* obtuvo un importante éxito, que se constata en el hecho de que llegaron a realizarse ediciones superiores a los cien mil ejemplares. Durante los tres primeros años, contó con un excelente cuerpo de dibujantes, pero la crisis en que se vio sumida al privarle Artemio Precioso, editor de *La Novela de Hoy*, de sus escritores más populares, obligó a lo largo de 1924 y 1925, a suprimir casi totalmente las ilustraciones de los textos y a publicar obras de autores extranjeros, que se alternaban con las de originales nacionales.

En su intento de agradar al público y mantener el nivel cultural a lo largo de su historia, la colección ofrece en muchos ejemplares, una introducción a la novela corta que se presenta<sup>877</sup>, que puede estar referida a la temática e incluso a las intenciones de la editorial al seleccionar el volumen, pero que en la mayoría de las ocasiones es una reseña biográfica del autor correspondiente<sup>878</sup>

---

<sup>876</sup> Se localizan algunos números extraordinarios más caros. A modo de ejemplo, citaremos Mario Puccini, *Herrumbre*, traducida del italiano por R. Cansinos Assens, *La N. S.*, nº 140, 13 de marzo de 1924, que apareció al precio de 50 cts. También *La N. S.* imprimió y cobró a precio extraordinario cinco volúmenes relacionados por su tema con la guerra que mantenía entonces España en su protectorado marroquí; fueron sus autores “El Caballero Audaz”, Juan Ferragut y Antonio de Hoyos y Vincent.

<sup>877</sup> Se constata un incremento de estas páginas introductorias a partir del primer trimestre de 1924, conforme la editorial empieza a tener problemas de competencia en el mercado con *La novela de Hoy*.

<sup>878</sup> Las introducciones se hacen en unos casos a las obras de autores clásicos: Juan Valera, *El pájaro verde*, Ilus. Bujados, *La N. S.*, nº 186, 31 enero de 1925, pp. 3-9. Juan Valera, *El Hechicero*, Ilus. Bujados, *La N. S.*, nº 210, 18 julio de 1925, pp. 3-4. G. A. Bécquer, *El caudillo de las manos rojas*, *La N. S.* nº 198, 25 abril de 1925, pp. 3-5. En otros, a las novelas cortas de autores extranjeros cuyas obras se traducen: Norberto Araujo, *El loco de las estampas*, traducción de Andrés González Blanco, *La N. S.*, nº 159, 24 mayo de 1924, pp. 3-7. Mario Puccini, *Herrumbre*, traducción R. Cansinos Sáenz, *La N. S.*, nº 140, 15 marzo de 1924, pp. 3-4. También los volúmenes originales de autores españoles contemporáneos tienen durante una época su introducción: Carmen de Burgos, “Colombine”, *La melena de la discordia*,

### 6.6.2. DISEÑO DE CUBIERTA Y CONTRACUBIERTA

Pese a que en el primer año de publicación *La Novela Semanal* contó con una excelente nómina de dibujantes, entre los que se encontraban figuras prestigiosas como Ochoa, Bartolozzi, Ricardo Marín, Zamora, Manchón, Máximo Ramos, Sirio, Bujados, Penagos, Echea, Federico Ribas, Robledano, Regidor y Antonio Casero (hijo), las portadas son muy sencillas y presentan una simple fotografía del autor. En fechas posteriores, conforme se van incorporando otros dibujantes, se entra en la dinámica de ilustrar las portadas con imágenes alusivas al contenido de la obra. Esta nueva línea de diseño, se vio condicionada por los vaivenes económicos de la editorial y así, al igual que se encuentran volúmenes que carecen de imágenes interiores, otros mantienen las portadas en colores, con dibujos geométricos pero sin ningún tipo de ilustración.

La iconografía de las portadas es muy variada. Mientras que en unos volúmenes aparecen dibujos referidos exclusivamente al contenido, caso de *La infancia del apóstol Salvadorito*<sup>879</sup> o *La buena Gente*<sup>880</sup>, en otros ejemplares, además de la relación con el contenido, el dibujo mantiene una identidad con el título, como ocurre en *La marquesa y su pintor*<sup>881</sup> o *El hombre que mató al diablo*<sup>882</sup>. Desde el año 1922 hasta la desaparición de la revista, las portadas, fieles a su función de reclamo, pretenden llamar la atención mediante la aplicación de tonalidades fuertes. Se emplean colores planos con combinaciones a varias tintas. En *Más secretos de Venecia*<sup>883</sup>, Baldrich pinta sobre el verde del fondo una góndola en tonos malvas y amarillos. En *La melena de la*

---

*La N. S.*, nº 193, 21 marzo de 1925, pp. 3-5. Antonio de Hoyos y Vinent, *La mentira de la redención*, *La N. S.*, nº 200, 9 de mayo de 1925, pp. 9-6.

<sup>879</sup> Vid., Alberto Ghirardo *La infancia del apóstol Salvadorito*, Ilus. Sancho, *La N. S.* nº 175, 15 noviembre de 1924.

<sup>880</sup> Vid., Roberto Palmarochi, *La buena gente*, *La N. S.*, nº 179, 13 diciembre de 1924

<sup>881</sup> Vid., A. G. de Linares, *La marquesa y su pintor*, Ilus. E. Durías, *La N. S.*, nº 230, 5 diciembre de 1925.

<sup>882</sup> Vid., Aquilino Ribero, *El hombre que mató al diablo*, trad. A. G. Blanco, *La N. S.*, nº 167, 20 septiembre 1924.

<sup>883</sup> Vid., Federico García Sanchis, *Más secretos de Venecia*, Ilus. Baldrich, *La N. S.*, nº 187, 14 julio 1923.

*discordia*<sup>884</sup>, un ilustrador no identificado cubre el fondo verde con una imagen en naranja y verde oscuro. En la portada de *La mentira de la redención*<sup>885</sup>, Ernesto Durías mezcla malva y amarillo con negro y blanco para componer fondo y figuras.

En contraste con otras colecciones literarias, que tenían una fuente de financiación basada en los contratos publicitarios, *La Novela Semanal*, no da importancia a la publicidad; en la mayoría de las ocasiones, las contraportadas presentan simplemente un sello de la propia editorial *Prensa Gráfica*, que contiene en las cuatro esquinas los nombres de sus productos: *La Esfera*, *Nuevo Mundo*, *Mundo Gráfico* y *Elegancia*. También es norma general del formato de la revista, el que las páginas interiores de portadas y contraportadas no estén impresas. En el caso de contener algún tipo de publicidad gráfica, incluso de la propia empresa editorial, esta aparece en páginas finales sin numerar<sup>886</sup>. Ello no es óbice para que, en ciertos periodos de la publicación, se puedan localizar en páginas finales o en las contraportadas dibujos con intenciones publicitarias caso de la máquina de escribir *Remington*, del *Purgante Besoy*, el chocolate *Nelias* o del tónico regenerador *Hipofosfitos Salud*, pero no es lo usual.

### **6.6.3. LA PRODUCCIÓN DE NOVELA CORTA: AUTORES E ILUSTRADORES.**

Una de las razones esenciales para el éxito de esta colección radicó en la variedad de autores que se incluyó en su nómina de colaboraciones, derivada del hecho de que, además de mezclarse en ella firmas de casi todas las líneas narrativas del momento, es la primera revista del género que incluye escritores representativos de la

---

<sup>884</sup> Vid., Carmen de Burgos, *La melena de la discordia*, *La N. S.*, nº 193, 21 marzo de 1925.

<sup>885</sup> Vid., A. de Hoyos, *La mentira de la redención*, Ilus. E. Durías, *La N. S.*, nº 200, 9 mayo de 1925

<sup>886</sup> Vid., Manuel Bueno, *El mártir*, *La N. S.*, nº 11, 25 agosto de 1923. Contiene dos páginas finales dedicadas a la publicidad de *Prensa Gráfica* y una recopilación de títulos publicados en *La N. S.*

novelística hispanoamericana, particularmente de la argentina. A ello hay que sumar la circunstancia de que por imperativos económicos la editorial de *La Novela Semanal*, hubo de recurrir, a partir de 1924, a publicar traducciones de autores extranjeros y narraciones de escritores españoles del siglo XIX, a los que se atribuye la condición de autores clásicos: Bécquer, Fernán Caballero, Antonio de Trueba, Juan Valera o Clarín.

Señala Sánchez Grangel que la diversidad de autores pertenecientes a tendencias literarias dispares es la que concede a esta revista una variedad que no poseyó, por ejemplo *La Novela Corta* y que lograría *La Novela de Hoy*, la publicación de novela breve más popular durante los años veinte<sup>887</sup>.

Si los escritores presentes en la colección responden a un amplio abanico, igual ocurre con la variada nómina de ilustradores, que se eleva a treinta y cuatro y que trabajaron de forma desigual. Dibujantes como Aguirre, Ardavín, Bagaria, Valverde, Izquierdo Durán, Larraya, Igual Ruiz, Linaje, Pedrero, Pérez Dolz y Tejada sólo ilustraron un ejemplar. Varela de Seijas, Antonio Casero hijo y Regidor colaboraron en dos números. En tres novelas, encontramos los dibujos de Ochoa Zamora, Sancho,

---

<sup>887</sup> Vid., Luis S. Grangel, *Eduardo Zamacois y la novela corta*, cit., pp. 95-101. Según señala Sánchez Grangel, los escritores que firman los diez primeros volúmenes de *La Novela Semanal* fueron, por este orden: Vicente Blasco Ibáñez, "El Caballero Audaz", Eduardo Zamacois, Hoyos y Vinent, José Francés, Emilio Carrère, Joaquín Belda, Alberto Insúa, Wenceslao Fernández Flórez y Felipe Sassone. Durante el primer año de publicación de *La Novela Semanal* colaboran en la revista, dos escritores de la última generación ochocentista, José Ortega Munilla y Juan Pérez Zúñiga. También el madrileñista Antonio Casero y el novelista Diego San José, además de Alfonso Hernández Catá, Rafael López de Haro y Rafael Cansinos-Assens, escritor de la generación de 1886 tardíamente incorporado al cultivo de la novela. Aparecen dos nombres nuevos Juan Ferragut y Tomás Borrás. En el transcurso de su segundo año, *La Novela Semanal* edita colaboraciones, que iban a ser únicas, de Luis Bello, Eduardo Barriobero, Pedro Mata, Enrique Gómez-Carrillo, Álvaro Retana, Andrenio, Roberto Molina, Ceferino R. AVECILLA, Ortiz de Pinedo y Luis Cánovas. En 1923, incorpora diecisiete autores, figurando entre ellos Fernando Mora, Germán Gómez de la Mata, Gabriel Alomar, Armando Palacio Valdés, Emilio Gutiérrez-Gamero y Manuel Bueno. En el reducido número de nuevos colaboradores de *La Novela Semanal* durante 1924 figuran nombres importantes; en dicho año Valle-Inclán, Gabriel Miró y Gregorio Martínez Sierra. Nombres nuevos en la revista son también, en este cuarto año de su vida, los de Rufino Blanco-Fombona, Francisco Acebal y Mario Rosso de Luna, Francisco Camba. En 1925, último de la colección, da comienzo con un número extraordinario compuesto por relatos breves de Concha Espina, Eduardo Marquina, José Francés, Hoyos y Vinent y Emilio Carrère. Colaboradores nuevos en dicho año fueron José Mas, Valentín de Pedro, Antonio de Lezama, Alfonso Pérez Nieva y Juan Guixé; a estos nombres hay que añadir los más importantes de Victoriano García Martí, Jacinto Grau y Pedro de Répide.

Sirio, Aristo Tellez y Verdugo Landi. Con cuatro localizamos a Escriba y con cinco a José Zamora y Tono. Las firmas más prodigadas fueron las de Echea que aparece en veintiún ejemplares, seguido por Baldrich y Penagos que dibujaron en veinte volúmenes; las rúbricas de Ernesto y de Manchón se localizan en quince obras y la de Bartolozzi en doce, mientras Ricardo Marín es el creador de las imágenes correspondientes a diez obras. Con menor número de colaboraciones encontramos a Ernesto Durías o a Ramos, que esbozan ocho ejemplares y a Federico Ribas que crea las imágenes para siete obras.

Enrique Martínez Echeverría, con el seudónimo de “Echea”, es el dibujante que ilustra mayor número de ejemplares en esta colección. Su proyección en las revistas y periódicos de lo que se ha considerado como la “Edad de Oro de la ilustración” fue importante, desde el momento en que colaboró en las revistas gráficas del momento, entre otras *La Esfera* y *La Voz* donde sustituyó a Tovar, tras el fallecimiento del mismo.

De su importancia nos da noticia Sánchez Palacios:

“Se admiran sus producciones por la grata armonía de su composición y por lo sutil e ingenioso de su texto. En Echea, como en cierta obra dijera el ilustre crítico de arte y escritor José Francés, la retina, el cerebro y la mano van siempre juntos”<sup>888</sup>.

Echea, que sería un gran caricaturista, ilustra sus ejemplares con figuras estilizadas y armónicas que se acoplan a la ficción narrativa, creando para estas novelas breves, imágenes en las que cuida los detalles decorativos al mismo tiempo que el entorno del dibujo, lo que le permite obtener, pese al tamaño reducido, una gran nitidez. Ello se observa, en las nueve ilustraciones de la novela *La diablesa*<sup>889</sup>, que repartidas a lo largo de los siete capítulos de la obra, ponen caras y escenarios a los

---

<sup>888</sup> Cfr. Mariano Sánchez de Palacios, *Dibujantes de España. Impresiones sentimentales de un viaje en torno al dibujo*, Madrid, Ediciones Nuestra Raza, s/a, p. 109.

<sup>889</sup> Vid., Luis Antón de Olmet, *La diablesa*, Ilus, Echea, *La N. S.*, nº 20, 5 noviembre de 1921.



tristes e irracionales amoríos de Manolo y Rosa, o en los diez cuadros de ambientación histórica, que recogen la rocambolesca ficción de Gil de Avendaño en *La Espada del Duque de Alba*<sup>890</sup>. Las veinte obras son muestra de su capacidad de adaptarse a los medios técnicos y espacios de que dispone. Así lo observamos en *La mujer de sal*<sup>891</sup>, en la que, al hilo del texto de Borrás, nos presenta diez ilustraciones, cinco encuadradas, a tamaño de página completa, y otras cinco de menor tamaño, insertas a la largo del relato, que denotan enorme habilidad para transmitir el movimiento, la pena o la reflexión. Con la visión solamente de tres imágenes, se configura el la línea argumental de la obra y la caracterización de los personajes principales: la protagonista, Leticia, su amante el pintor y la joven por la que el pintor abandonará a Leticia, Hilda. Si nos detenemos en las elegantes caracterizaciones realizadas por Echea apreciamos la diferenciación entre ambas mujeres, que terminar por causar un desenlace negativo para Leticia. Hilda, joven, rica, moderna y sofisticada, juega al tenis, en un escenario minuciosamente estructurado sobre un fondo de árboles, jardines y casa solariega, separados de la pista por una valla adornada por grandes jarrones, que denotan su elevado poder económico. En contraste, se establece la sobria imagen de Leticia, rancia joven castellana, vestida con un clásico modelo, ante el simple fondo de una ventana, mientras lee una carta. El pintor, en su estudio, aparece dibujando mientras medita cuál de las dos mujeres conviene más a sus aspiraciones de futuro. La decisión parece clara desde las propias imágenes y, sobre todo, desde la relación con las reflexiones del interesado.

---

<sup>890</sup> Vid., Diego de San José, *La Espada del Duque de Alba*, Ilus. Echea, *La N. S.*, nº 25, 10 diciembre de 1925.

<sup>891</sup> Vid., Tomás Borrás, *La mujer de sal*, Ilus. Echea, *La N. S.*, nº 45, 20 mayo de 1922.



La mujer de sal  
Ilus. Echea



La mujer de sal  
Ilus. Echea

*El pintor, ved un ambicioso. -Soy un ambicioso se reprochaba a sí mismo. Pero en seguida recomenzaba en él la polémica que le trastornaba desde que abrió Hilda, el camino de la posibilidad. -¿No tengo derecho a ser ambicioso? ¿No soy un hombre de genio? ¿Tengo derecho a malograr mi porvenir? ¿Es que se me ha concedido el don del arte para que lo desprecie? ¿Puedo despreciarlo? ¿Cuál es mi deber, mi verdadero deber? Leticia con su actitud muda le respondía: Sacrificarse. Hilda con su ofrecimiento: Triunfar<sup>892</sup>.*



La mujer de sal  
Ilus. Echea

Otro ilustrador importante para *La Novela Semanal* fue Bartolozzi, quien colabora en la realización de once números de la colección y cuya personalidad merece tenerse en cuenta, pues son pocas las excepciones de ilustradores que desarrollaron una

<sup>892</sup> Cfr., Ibid., p.48

labor interesante fuera las colaboraciones en periódicos o revistas y uno de estos casos fue Salvador Bartolozzi Rubio<sup>893</sup>. Se trata de una de las figuras más características del ambiente artístico e intelectual del Madrid de entreguerras: habitual de cafés y tertulias, como la del Café de Levante o la del Café Universal, fundador del Pombo con Ramón Gómez de la Serna. Miembro destacado del Ateneo y del Círculo de Bellas Artes, personifica junto a Rafael de Penagos o Bagaria, la nueva consideración que los profesionales del dibujo tienen en este periodo. Bartolozzi, nacido en Madrid el 6 de abril de 1882, era el primogénito de Lucas Bartolozzi, natural de Lucca y de Obdulia Rubio, segoviana de Villacastín. En una casa en que las circunstancias económicas eran bastante precarias, su infancia se vio ensombrecida por la miseria. Coincidiendo con la adolescencia del dibujante, su padre alcanzó un puesto estable como vaciador en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y ahí es donde nace la vocación artística del joven, que quizás por ello, eran un artista versátil con conocimientos de pintura escultura e incluso de rudimentos de arquitectura que utilizó para sus montajes teatrales. La tarea artística de Bartolozzi ha sido estudiada a fondo por David Cervera Vela<sup>894</sup>, en su tesis doctoral, en la que se centra fundamentalmente en el aspecto de Bartolozzi como escenógrafo, pero donde también ofrece abundantes datos y opiniones sobre la obra general de este dibujante.

Para Vela Cervera:

---

<sup>893</sup> Para una relación somera de la cronología de Bartolozzi, relacionada con la literatura infantil, vid., Jaime García Padrino, “Salvador Bartolozzi, 1882-1950”, en *Homenaje a Salvador Bartolozzi, 1882-1982*, Madrid, Asociación de Amigos del IBBY, 1982, 29-32.

<sup>894</sup> Vid., David Vela Cervera. *Salvador Bartolozzi (1881-1950): Ilustración gráfica. Escenografía. Narrativa y teatro para niños*, [en línea]. Dirección URL:<[http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/3572727454514927575449/013295\\_2.pdf](http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/3572727454514927575449/013295_2.pdf), pp.1-45. [Consulta, 4 de octubre 2005] Vid., además, Carmen Bravo Villasante, “Salvador Bartolozzi, 1882-1950), en *Homenaje a Salvador Bartolozzi, 1882-1982*, cit., 1982, pp. 1-21.

“Salvador Bartolozzi es un dibujante excepcional, artista de múltiples facetas que revela en todas sus facetas una fuerte personalidad y un carácter siempre original. Dotado de una facilidad innata y de una extraordinaria versatilidad técnica, la trayectoria artística de Bartolozzi se define por su continuo esfuerzo de superación y una más que notable capacidad de asimilación de toda novedad [...]. En consonancia con la esencia de su estilo, tendente a lo ingenuo y simple, su actividad le llevó a transitar los campos e aparente menor trascendencia y estimación en el ámbito del arte y de la literatura: caricaturas, ilustraciones, carteles, esculturas en trapo, cuentos y teatro para niños [...]. Bartolozzi logra aquilatar todo aquello que trata, sorprendiendo por una de las cualidades que mejor define su arte: la difícil sencillez<sup>895</sup>.

Su estancia en París, durante una época de su juventud, fue un periodo muy fructífero, pues allí cuajó gran parte de su estilo, llegando a publicar en importantes revistas como *L'Art Décoratif* o *Vita Nova*. Toda la fama que consiguió en la ciudad del Sena le ayudaría a introducirse cuando regresó a Madrid, aunque probablemente ese retorno frustró de alguna manera lo que hubiese podido ser una brillante carrera. Aunque Bartolozzi había ya publicado algunos dibujos antes de su estancia en París, fue a su regreso a España a mediados de la primera década del siglo, cuando se consagró por entero a su labor como dibujante. Triunfa como dibujante en la segunda década del siglo en un periodo de consolidación y expansión del mercado editorial y de brillante desarrollo de la prensa ilustrada en el ámbito madrileño. La creciente demanda de ilustradores propicia el nacimiento de un espíritu corporativo entre los artistas, alentado por la labor de difusión de José Francés. Entre 1909 y 1917, se dedicó casi exclusivamente al dibujo, especialmente a la ilustración gráfica y el diseño de portadas, repartiendo su trabajo en buen número de publicaciones. Alrededor de 1909, el dibujante se incorpora a la plantilla de ilustradores de la editorial Saturnino Calleja, llegando al puesto de director artístico en 1915 y colaborando activamente en la

---

<sup>895</sup> Cfr. David Vela Cervera, *Salvador Bartolozzi (1881-1950): Ilustración gráfica. Escenografía. Narrativa y teatro para niños*, cit. p. 4.

renovación de la colección *La Novela de Ahora*, en cuyas portadas e ilustraciones dio la medida de su talento. En 1909 empieza su colaboración en los principales semanarios ilustrados madrileños: publica entonces en *El Nuevo Mundo*. Desde el año siguiente se convierte en ilustrador destacado del suplemento mensual *Por esos mundos*, y a partir de 1914 es firma habitual de *La Esfera*<sup>896</sup>; en 1915 dibuja en *España y La ilustración Española y Americana* y en 1917 entra en la selecta nómina de *Blanco y Negro*. Mediada la segunda década del siglo, Bartolozzi se convierte en asesor artístico de la casa de *Perfumería Floralia*, para la que realizaría carteles y anuncios publicados en la prensa. Además, durante este periodo confecciona la mayor parte de portadas e ilustraciones de libros y artículos de su amigo Ramón Gómez de la Serna, dotando a su obra de un sello gráfico muy definido. En el terreno personal, su vida dio un profundo cambio cuando inicia su relación con Magda Donato, seudónimo de la periodista y escritora Eva Nelken. Este cambio influyó en su relación con los grupos teatrales de vanguardia y su dedicación al público infantil. Paralelamente su inclusión en la tertulia del Pombo, fundada en 1915 por su amigo Ramón Gómez de la Serna, le relacionó con otros artistas como Bagaria o Gutiérrez Solana. Al mismo tiempo se integra en el grupo de dibujantes reunidos en torno a José Francés y su tertulia de humoristas. También el teatro fue punto de llegada de su brillantísima producción para niños. Bartolozzi puso en marcha a partir de 1929 un espectáculo extraordinario en el que se manifiesta todo su saber artístico y su conocimiento e intuición de los gustos del público infantil. En España sus colecciones de cuentos ilustrados de *Pinocho* (1917-1928) y las aventuras de *Pipo y Pipa*, publicadas en formato de historieta y cuento (1928-1936), lograron una

---

<sup>896</sup> Bartolozzi realizó más de doscientas colaboraciones para esta publicación. Por sus magníficas características de formato impresión y maquetación, *La Esfera* fue un excelente vehículo de lucimiento de la técnica del dibujante, incluidas las notas de color que en otros medios no podía reflejar.

excelente acogida por parte del lector infantil. Con un óptimo aprovechamiento de la imagen y un lenguaje humorístico y eficaz, fue capaz de atraer al lector de la época, estableciendo un espíritu de confabulación y ofreciéndole un universo singular de humor y fantasía: sus héroes y villanos adquirieron categoría de clásicos, merced a la labor de la editorial Calleja. Como prolongación de su narrativa y a partir de la premisa “mejorar divirtiendo”, Bartolozzi organiza a partir de 1929 sus espectáculos teatrales. La figura de Bartolozzi alcanza su mayor notoriedad en los últimos años de la dictadura y en el periodo de la República, debido en gran medida a su intervención en la vida teatral, cuya proyección pública otorgaba una popularidad que jamás hubiese alcanzado con la sola faceta de dibujante. Las revistas más populares del momento como *Estampa* o *Crónica*, le incluyen en diversas encuestas y reportajes, junto a literatos y dramaturgos populares y figuras de teatro, los toros o el fútbol. Pese a esta imagen que puede parecer un tanto frívola, la consideración de Bartolozzi llevaba aparejada una aureola como artista de prestigio y solvente profesional, cimentada por su larga trayectoria y por su papel renovador de la ilustración gráfica, sus premios como cartelista, el éxito de sus muñecos de trapo, su participación como escenógrafo en algunos de los proyectos más innovadores del teatro de su tiempo y la persistencia de su labor dirigida a los niños. Continúa en los años veinte su incesante tarea como ilustrador en las páginas de *Nuevo Mundo*, *La Esfera* y *Blanco y Negro*; realiza además, entre 1920 y 1923, dibujos para *Los Lunes de El Imparcial*<sup>897</sup>, en el mismo periodo en el que dirige el suplemento infantil de dicha publicación. A partir de 1928, tras su ruptura con Calleja, es contratado por la editorial Rivadeneyra y se convierte en una firma señera de las publicaciones de

---

<sup>897</sup> Entre 1920 - 1923, se hizo cargo de las páginas infantiles de esta publicación. También entre octubre de 1922 y diciembre de 1923 realizó los dibujos para las novelas cortas que se incluían en ella.

Luis Montiel, el semanario gráfico *Estampa* y el diario *Ahora*. En los últimos años de la República dio definitiva prioridad a su dedicación al público infantil como escritor y dibujante de historietas y fundamentalmente en la promoción de su espectáculo teatral para niños; disminuye entonces de forma notable su ritmo de producción como ilustrador gráfico en un periodo en el que, por otra parte, están en plena decadencia la moda de las colecciones de novela corta. En la obra de Bartolozzi, como en la de otros muchos autores se observa una doble vertiente, una faceta particular, destinada a satisfacer lo que él sentía y a expresar sus inquietudes personales y otra más comercial que está condicionada a la inspiración ajena aunque tenga su impronta y su personalidad. Es en esta última, en la colaboración con medios que pudieran proporcionarle los beneficios económicos precisos para mantener su nivel de vida, donde hay que situar la colaboración de Bartolozzi con las colecciones literarias de novela corta, que se inicia en 1911 con tres novelas breves de *El Cuento Semanal*, se mantiene en *Los Contemporáneos* y *El Libro Popular*, y se continúa desde 1921 en las colecciones de *La Novela Semanal* y *La novela de Hoy*<sup>898</sup>. La Guerra Civil, le sorprendió preparando interesantes proyectos entre los que se encontraba la realización

---

<sup>898</sup> Bartolozzi ilustra para *El Cuento Semanal* tres ejemplares: Prudencio Iglesia, *Los aventureros del gran mundo*, Ilus. Bartolozzi, *El C. S.*, nº 247, 22 septiembre de 1911. Javier Valcárcel, *Acaso*, Ilus. Bartolozzi, *El C. S.*, nº 233, 16 junio de 1911. José Matheu, *Después de la caída*, Ilus. Bartolozzi, *El C. S.*, nº 216, 17 febrero de 1911. Para *El Libro Popular* ilustra once ejemplares: Carmen de Burgos, *Malos amores*, Ilus. Bartolozzi, *El L. P.*, nº 11, 17 marzo de 1913. E. Barriobero, *El robo en la joyería de la Calle Real*, Ilus. Bartolozzi, *El L. P.*, nº 14, 13 mayo de 1913. Hernández Catá, *La piel*, Ilus. Bartolozzi, *El L. P.*, nº 18, 6 junio 1913. A. Insúa, *En memoria de Víctor Bruzón*, Ilus. Bartolozzi, *El L. P.*, nº 30, 29 julio de 1913. Pompeyo Gener, *Su excelencia*, Ilus. Bartolozzi, *El L. P.*, nº 21, 27, mayo de 1913. Fernando de Mora, *La guapa de Cabestreros*, Ilus. Bartolozzi, *El L. P.*, nº 28, 15 julio 1913. A. Insúa, *Tres líneas del Martín*, Ilus. Bartolozzi, *El L. P.*, nº 16, 22 abril 1913. R. Gómez de La Serna, *El Ruso*, Ilus. Bartolozzi, *El L. P.* nº 10, 11 marzo 1913. Morenas de Tejada, *El sacrificio de un ingenuo*, Ilus. Bartolozzi, *El L. P.*, nº 38, 23, septiembre de 1913. R. Ángel, *Cambio de conversación*, Ilus. Bartolozzi, *El L. P.*, nº 40, 7 octubre de 1913. Roberto Molina, *Un veterano*, Ilus. Bartolozzi, *El L. P.* nº 22, 3 junio de 1913. Para *La Novela de Hoy*, ilustra cuatro ejemplares: José M<sup>o</sup> Salaverría, *El vagabundo inapetente*, Ilus. Bartolozzi, *La N. de H.*, nº 6, 23 junio de 1922. W. Fernández Flórez, *Unos pasos de mujer*, Ilus. Bartolozzi, nº 98, *La N. de H.*, 28 marzo de 1924. Magda Donato, *La carabina*, Ilus. Bartolozzi, *La N. de H.* nº 129, 31 octubre de 1924. Pérez de Ayala, *La triste Adriana*, Ilus. Bartolozzi, *La N. de H.* nº 78, 9 noviembre de 1923.

de una película de dibujos animados. Su alianza con el bando republicano, le forzaron a un exilio que, tras muchas peripecias, terminó en México donde alcanzó una cómoda acogida debido al éxito de sus cuentos de *Pinocho*. Tras superar una dolorosa enfermedad, decidió volver España, pero murió en 1950 antes de ver de nuevo su sueño de triunfar en su país.

Con respecto a la colección que nos ocupa, ya hemos señalado que salvador Bartolozzi ilustró un total de once novelas, más algunas portadas de números que carecen de imágenes interiores. Inicia su colaboración en *La venganza del recuerdo*<sup>899</sup>, donde realiza diez ilustraciones que inciden en la ambientación castiza de la obra: una historia de seducción y venganza entre un torero y una joven sevillana, que, convertida en la bella Pilar Madroñales, acabará por arruinar la vida de “El Trianero”. El dibujante se detiene en las escenas de cierta sensualidad: las bocas de los amantes, la niña sentada sobre las piernas de su seductor o la escena del final de la juerga con las guitarras, vasos y botellas vacíos.

*Cuarto menguante*<sup>900</sup>, es la segunda colaboración del dibujante para *La Novela Semanal*. En relación con el subtítulo de la obra, “novelista ingenua y sentimental”, y con lo que años más tarde sería su línea fundamental de trabajo, recurre al estilo infantil y caricaturesco que se adecua al argumento propuesto por el novelista, en torno al fracaso de una pareja, provocado por la educación ñoña de la madre que tiene la absurda pretensión de mantener a su hijos, Urbano y Simona, inocentes y puros hasta el matrimonio. Desde la ficción narrativa estamos ante una especie de farsa, escenificada por unos personajes ligeros, con caracteres bastante cómicos a los que el dibujante

---

<sup>899</sup> Vid., El Caballero Audaz, *La venganza en el recuerdo*, Ilus. Bartolozzi, *La N. S.*, nº 2, 2 julio de 1921.

<sup>900</sup> Vid., R. Pérez de Ayala, *Cuarto menguante*, Ilus. Bartolozzi, *La N. S.*, nº 14, 24 septiembre de 1921.



presta rasgos propios de un público infantil: la abuela con figura de hada de cuento, Simona presentada como una princesa, o Doña Micaela, madre del novio, prototipo de la garrulería. Las once ilustraciones alternan las figuras de los protagonistas a toda página y sin fondo, con los dibujos menudos que dan toques de ambiente. Divertida es la primera ilustración que muestra a los padres del novio y al preceptor, D. Cástulo y que, como todas las imágenes de los protagonistas, es una auténtica caricatura rayando en lo grotesco.

Los catorce capítulos de *La mujer y la muñeca*<sup>901</sup>, tienen nueve ilustraciones, que presentan como máximo atractivo la ambientación del París bohemio en que Alberto Insúa ha situado la acción: los cafés, las callejas, los pintores y los artistas que dan vida al hilo narrativo, en que la infidelidad de las parejas acaba en tragedia. Las diez ilustraciones realizadas a lo largo de los seis capítulos de *La hija de Cromwell*<sup>902</sup>, inciden en la descripción de las indumentarias propias de la época en que transcurre la ficción, particularmente en las de los soldados y damas del entorno del Lord Protector.

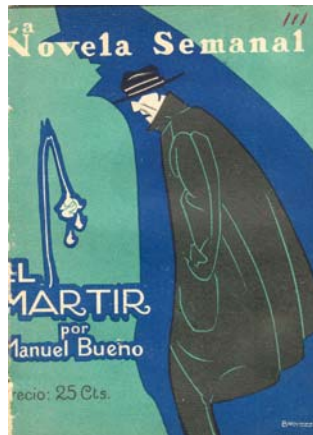
La labor de Bartolozzi en *La Novela Semanal*, quedaba algo reducida por el formato pequeño de la revista y las dificultades técnicas que provocan una sobria presentación de las páginas interiores con sencillos dibujos trabajados a pluma. Las cubiertas, tenían más posibilidad de lucimiento, sobre todo a partir de que la editorial abandonase la impresión de la fotografía del autor y la sustituyese por dibujos a todo color. Las portadas realizadas por Bartolozzi para esta colección son especialmente interesantes, incluso, aquellas que hizo para números que carecían de ilustraciones interiores.

---

<sup>901</sup> Vid., Alberto Insúa, *La mujer y la muñeca*, Ilus. Bartolozzi, *La N. S.*, nº 49, 17junio de 1922.

<sup>902</sup> Vid., Cristóbal de Castro, *La hija de Cromwell*, *La N. S.*, nº 41, 22 abril de 1922.

*El mártir*<sup>903</sup> recoge en una cubierta a tres tintas la figura de Mariano, el protagonista, que arrastra su remordimiento por haber abandonado a Clotilde, su esposa, antes de que ella muera y durante el resto de su vida intentará expiar su culpa. Nos lo presenta como un personaje abatido, cabizbajo y enormemente apenado, en acto de reflexión. La postura, su indumentaria, el color negro de la ropa, y el hecho de proyectar una imagen doble, en que los dos perfiles del hombre se superponen, responden a un intento de transmitir desde la página de presentación de la novela todo el trasunto psicológico de la misma.



*El mártir*  
Ilus. Bartolozzi

Esta técnica cartelística será también utilizada en *Jandra y el cosaco*<sup>904</sup>, cuya portada, a base de tintas planas en tres colores, presenta la figura siniestra del cosaco Dimitrich. Las diez imágenes interiores, repartidas por los nuevos capítulos de la obra, resultan de estilo bastante ingenuo, lo que establece un contraste con el patetismo de la narración en el autor describe el drama de Sandra, a cuyos hijos intenta arrastrar el siniestro protagonista por una vida de degradación y vicio. La portada de *La argolla*<sup>905</sup> resulta impactante por el tremendismo de una escena donde dos figuras en tonos grises con una cruz entre las manos esperan ser ajusticiadas con garrote vil. Las ilustraciones

<sup>903</sup> Vid., Manuel Bueno, *El mártir*, Ilus. Portada Bartolozzi, *La N. S.*, nº 11, 23 agosto de 1923.

<sup>904</sup> Vid., Cristóbal de Castro, *Jandra y el cosaco*, Ilus. Bartolozzi, *La N. S.*, nº 66, 14 octubre de 1922.

<sup>905</sup> Vid., A. de Hoyos y Vinent, *La argolla*, Ilus. Bartolozzi, *La N. S.*, nº 80, 20 enero de 1923.

interiores muestran el ambiente opresivo del pueblo, enfrentando las figuras toscas de Carmelo y los labradores al de Micaela, donde encontramos personajes caricaturescos reunidos en la casa de la Marquesa. La ficción de la novela que describe los tórridos amores de Micaela y Carmelo, que acaban en el asesinato del marido enfermo, dan pie a unas escenas que son menos truculentas de lo que el argumento podría sugerir.

En *La extraña pareja*<sup>906</sup>, las diez ilustraciones interiores y la de portada, aprovechan el pretexto anecdótico de la relación equívoca, que supone la visión de una anciana y un joven que en realidad son madre e hijo, para presentar esbozos de la clientela de un café, recogiendo con gracia y desparpajo los tipos descritos en la obra por José Francés. Los retratos de Bartolozzi acogen toda la galería de personajes: los camareros, las parejas de novios, el viejo que lee novelas o la pareja de lesbianas. Fiel a la línea narrativa el dibujante contribuye a mantener el equívoco del argumento, aunque su dibujo de rasgos caricaturescos que dejan entrever la bondad de la anciana y la honradez del joven, intentan dar pistas al lector sobre la verdadera relación de la pareja.

En *Espejo en tinieblas*<sup>907</sup>, destaca lo acertado de los toques castizos de algunas ilustraciones, en particular la del tío Fermín, caracterizado como el tópico personaje borrachín y vividor pero de buen corazón que apacigua el matrimonio del protagonista.

Muy interesante es la portada realizada para *El pájaro suelto*<sup>908</sup>. Recrea la indumentaria de majas y tipos románticos, con una estilización ingenua que prefigura en cierta manera su estilo posterior como figurinista teatral. La página en una vistosa combinación de amarillo, azul y turquesa, donde representa la estereotipada figura del conspirador romántico.

---

<sup>906</sup> Vid., José Francés, *La extraña pareja*, Ilus. Bartolozzi, *La N. S.*, nº 99, 2 junio 1923.

<sup>907</sup> Vid., A. Larrubiera, *Espejo en tinieblas*, Ilus. Bartolozzi, *La N. S.*, nº 121, 3 noviembre de 1923.

<sup>908</sup> Vid., Diego de San José, *El pájaro suelto*, Ilus. Bartolozzi, *La N. S.*, nº 130, 5 enero de 1924.

Otro ilustrador importante en el contexto de la época y que trabajó para *La Novela Semanal*, es el murciano Ramón Manchón. Nacido en Cartagena, pronto se trasladó a Madrid, donde desarrollaría casi toda su carrera como dibujante. Discípulo de Cecilio Plá<sup>909</sup>, desde muy joven se especializó en asuntos de género decorativo, siendo uno de los más asiduos colaboradores de las revistas *Nuevo Mundo*, *La Esfera* y *Blanco y Negro*, en los que dejó depuradas muestras de su arte. En Murcia también se localizan sus dibujos en *Levante*, el *Extraordinario de La Verdad* en 1928 y *El Liberal*. Su obra ha merecido juicios de los más diversos críticos. María Gracia Ruiz Llamas ofrece una sintética pero acertada opinión sobre este murciano que vivió casi siempre fuera de su tierra:

“Gran dibujante, grabador, es amante de esa reacción del ingenio humano frente a las torpezas y los vicios ajenos, cultivando el género del humor [...]. Posee una influencia leve del arte japonés; otras veces sus motivos parecen estar informados de motivos persas o indios, siendo su arte específico, lógico y consciente, preocupado de los problemas estéticos y teóricos del arte”<sup>910</sup>.

Sánchez Palacios, pese a reconocer en Manchón una cierta “inexpresividad”, provocada por la insistencia en la nota oscura de color, alaba su trabajo al considerar:

“Manchón es un dibujante sobrio, de trazos firmes y viriles, que ha dado a su labor el cauce firme y seguro de una tendencia clara y perfecta de artista que

---

<sup>909</sup> Cecilio Plá, pintor famoso y galardonado de la época. Valencia 1860-Madrid 1934. Estudió en la Academia de San Carlos de su ciudad natal y más tarde en la de San Fernando de Madrid. Discípulo de Emilio Sala, a los veinte años marcha a Roma. Desde allí, envía sus obras a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de las que fue puntual participante desde 1881. Obtuvo numerosos galardones a lo largo de su fructífera carrera. Profesor desde 1910 sustituye a Emilio Sala en las clases de la Escuela de Arte de San Fernando, siendo maestro de grandes pintores como Juan Gris. Para ampliar información, vid. Luis de Armiñán-Bernardino de Pantoba, *El pintor Cecilio Plá: ensayo biográfico y crítico*, Valencia, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1969; Carlos González-Montse Martí, *Pintores españoles en Roma 1850-1900*, Barcelona, Tusquets, 1987.

<sup>910</sup>Cfr., María Gracia Ruiz Llamas, *Ilustración gráfica en periódicos y revistas de Murcia(1920-1950)*, Murcia, Universidad de Murcia-Academia Alfonso X el Sabio-Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, 1992, p. 328.

sabe pulsar el lápiz con la seguridad y el dominio de quien ha tenido un amplio aprendizaje y una escuela”<sup>911</sup>.

José Francés, en las palabras pronunciadas en su mencionada conferencia del Ateneo madrileño, opina de Manchón:

“Ningún dibujo suyo nos hace reír. Algunos merecen una suave y discreta sonrisa. Todos se hincan en el corazón como una daga... No recordaréis ninguna obra suya en que las figuras de hombre sean simpáticas. En cambio las mujeres son casi siempre adorables”<sup>912</sup>.

Además de la dedicación al mundo gráfico, a periódicos y revistas, Ramón Manchón, tuvo también una amplia colaboración en las principales colecciones de novela corta del momento<sup>913</sup>. Como tantos otros ilustradores que trabajaron para esta colección, encontramos ejemplares que están ilustrados por el dibujante en sus páginas interiores y otros en los que solamente realiza la portada. *La cadena*<sup>914</sup>, es una de estas novelas cortas con una portada llamativa en tres colores planos, y fuertemente simbólica en relación a la línea argumental de la obra establecida en torno a la historia de dos amigos que encuentran muerta a una mujer. Delante de la casa de uno de ellos. El enigma se resuelve al final y es producto de una complicada historia de amor y celos en los que está implicada la mujer de unos de ellos. Iconográficamente, la imagen nos

<sup>911</sup> Cfr., Mariano Sánchez de Palacios, *Los dibujantes de España. Impresiones sentimentales de un viaje entorno al dibujo*, cit. pp. 67-68.

<sup>912</sup> Cfr., José Francés, *La caricatura española contemporánea*, cit. p. 58

<sup>913</sup> Para *El Cuento Semanal*, ilustra siete ejemplares: Ramírez Ángel, *Juventud, ilusión y compañía*, Ilus. Manchón, *El C. S.*, nº 200, 28 octubre de 1810. Ramírez Ángel, *Historia sin desenlace*, Ilus. Manchón, *El C. S.*, nº 215, 10 febrero de 1911. Jesús Coloma, *Por una novela, un alma*, Ilus. Manchón, *El C. S.*, nº 237, 14 julio de 1911. Enrique Amado, *De sol a sol*, Ilus. Manchón, *El C. S.*, nº 245, 8 septiembre de 1911. José Alsina, *El cabo de las tormentas*, Ilus. Manchón, *El C. S.*, nº 246, 15 septiembre de 1911. A. Larrubiera, *El hombre que vivió dos veces*, *El C. S.*, nº 253, 3 noviembre de 1911. A. Reyes, *El del Rocío*, Ilus. Manchón, *El C. S.*, nº 254, 10 noviembre 1911. Para *El Libro Popular* ilustró un ejemplar: Ramírez Ángel, *Todos gorriones*, Ilus. Manchón, *El L. P.*, nº 17, 28 abril de 1914. Para *La Novela de Hoy*, ilustra seis ejemplares: Artemio Precioso, *El crimen del otro*, Ilus. Manchón, *La N. de H.*, nº 251, 4 marzo de 1927. Hoyos y Vinent, *0,60*, Ilus. Manchón, *La N. de H.* nº 272, 22 julio de 1927. Vidal y Planas, *La hija del muerto*, Ilus. Manchón, *La N. de H.*, nº 285, 28 octubre de 1927. Juan Pujol, *Una mujer precavida*, Ilus. Manchón, *La N. de H.*, nº 250, 25 febrero 1927. Cristóbal de Castro, *La mujer de Pope*, Ilus. Manchón, nº 321, 6 junio de 1928. G. Linares, *La mujer, la espada y la verdad*, Ilus. Manchón, *La N. de H.*, nº 286, 4 noviembre de 1927.

<sup>914</sup> Vid., José Francés, *La cadena*, Ilus. port. Manchón, *La N. S.*, nº 113, 8 septiembre de 1923.

presenta dos figuras masculinas sosteniendo una espada, que pende sobre un dibujo en forma de corazón. Los signos de la portada se justifican en el desarrollo de la línea argumental. Las figuras masculinas son los dos amigos que se ven envueltos en la trama, la espada, sería el instrumento de muerte y el corazón las razones amorosas del asesinato. En cuanto al título, hace referencia a la serie de acontecimientos que se van encadenando hasta resolver el misterio. Las doce ilustraciones de *Luz de ocaso*<sup>915</sup>, mantienen la línea de dibujo nítido y contornos perfilados, propia de Manchón al seguir las peripecias de un viejo solterón D. Gelasio, que tras las ilusiones por la joven María Nieves, acaba por comprender que el paso del tiempo no perdona. Temáticamente, las ilustraciones están en línea con tantas otras de las novelas cortas: la figura de la joven, la del anciano, las conversaciones entre los personajes, etc..

Sin embargo, localizamos una imagen especialmente curiosa que es muestra de esa nitidez en la configuración del dibujo, característica de Manchón. Se trata de una escena sin fondo, de tamaño 7 x 7, con lo cual ocupa solamente la mitad de una página, en la que se distinguen con claridad los rostros, las ropas, las posturas e incluso los objetos que portan cada uno de los seis personajes que participan en ella. La portera, Veva, con la rasera en la mano, rodeada de toda su prole, niños que se recogen en sus faldas ante el enfado del dueño de la casa. El marido medio tumbado en la silla con un pitillo en la boca y la figura de D. Gelasio con las manos en alto y el bolsillo lleno de rollos de pergamino, muestra de su afición por el estudio y la lectura.

Véamos a continuación la imagen y el texto al que ilustra.

---

<sup>915</sup> Vid., Augusto Martínez Olmedilla, *Luz de ocaso*, Ilus. Manchón, *La N. S.*, nº 27, 24 diciembre de 1921.



Luz de ocaso  
Ilus. Manchón

*-¡Veva!- grité. Nada de esto es lo convenido. Yo he contratado con usted, pero solo con usted. Ni marido ni patulea deben penetrar en esta casa. Vea usted de qué modo lo cumple<sup>916</sup>.*

Muestra de la preferencia por los tonos oscuros de que hablaba Sánchez de Palacios en la crítica anteriormente aludida, son los negros que se dominan en algunas imágenes de ésta y de otras obras, en que las vestimentas de los personajes, e incluso el fondo de las escenas se establecen en un negro intenso. En *El Anheló*<sup>917</sup>, la figura de Santita, carente de luminosidad, o la escena de don Felipe y Josefina a la puerta de la habitación, son una muestra de esta técnica a la que aludimos



El anhelo  
Ilus. Manchón



<sup>916</sup> Cfr., Augusto Martínez Olmedilla, *Luz de ocaso*, Ilus. Manchón, *La N. S.*, nº 27, 24 diciembre de 1921, p. 22.

<sup>917</sup> Vid., C. de Burgos, *El anhelo*, Ilus. Manchón, *La N.S.*, nº 222, 10 octubre de 1925.

A continuación, incluimos una relación de los ilustradores que trabajaron para *La Novela Semanal* y de los títulos que ilustraron<sup>918</sup>.

ILUSTRADOR	TÍTULO	Nº Col
AGUIRRE	<i>Los comedores de agraz</i>	083
ARDAVÍN, Eusebio F.	<i>La honrada casa de los Crespo</i>	107
BAGARÍA	<i>Historia cómica de un pez chico</i>	029
BALDRICH	<i>Anda que te anda</i>	168
	<i>Jerónimo Expósito</i>	133
	<i>La nostálgica</i>	222
	<i>Una vez en un hotel</i>	163
	<i>Señorita y Sor</i>	143
	<i>El glorioso abuelo</i>	144
	<i>En hombros y por la puerta grande</i>	158
	<i>Una serenata de Schubert</i>	216
	<i>Había nacido para ser virtuosa</i>	221
	<i>La dolora del burlador</i>	V 182
	<i>Un sacrificio en la selva</i>	197
	<i>El sueño redentor</i>	231
	<i>En la noche milagrosa</i>	191
	<i>Más secretos de Venecia</i>	187
	<i>La Duquesa Oficia</i>	043
	<i>¡Hay que matar el Morse!</i>	202
	<i>Villa Lontana</i>	173
	<i>La estela de Don Juan</i>	178
	<i>Final de drama</i>	131
	<i>La sangre del hijo</i>	176
BARTOLOZZI	<i>La extraña pareja</i>	099
	<i>El mártir</i>	111
	<i>El espejo en tinieblas</i>	121
	<i>Cuarto menguante</i>	014
	<i>La hija de Cromwell</i>	041
	<i>El Artículo 438</i>	015
	<i>La Mujer y la muñeca</i>	049
	<i>Jandra y el cosaco</i>	066
	<i>El pájaro suelto</i>	130
	<i>La camisa fatal</i>	096
	<i>Justicia africana</i>	201
	<i>El príncipe del cantar</i>	I 182
	<i>La venganza del recuerdo</i>	002
BUJADOS	<i>El Hechicero</i>	210
	<i>La hiel</i>	008
	<i>Detrás de la cruz</i>	076
	<i>El pájaro verde</i>	186

<sup>918</sup> Para comprobar el autor de cada una de las obras y las fechas de publicación remitimos a las páginas finales de este apartado.



Caracterización y análisis de las revistas más destacadas

	<i>El admirador</i>	II 182
	<i>La piel maldita</i>	137
CASERO, Antonio (hijo)	<i>La chica de la Arganzuela</i>	023
CASERO, Antonio (hijo)	<i>A orillas del Manzanares</i>	057
DURÍAS, Ernesto	<i>El dolor de reinar</i>	213
	<i>La toga del reo</i>	104
	<i>La mascota rubia</i>	087
	<i>La muerta de amor</i>	196
	<i>Rosarito</i>	070
	<i>El fiscal</i>	073
	<i>El Judas de la casa</i>	188
	<i>Piedras preciosas</i>	174
	<i>Los emboscados</i>	180
	<i>Ancilla Domini</i>	110
	<i>La prueba de un alma</i>	207
	<i>La viuda</i>	190
	<i>La mentira de la redención</i>	200
	<i>El caudillo de las manos rojas</i>	198
	<i>Las dos cajas</i>	220
	<i>La flecha perdida</i>	III 182
	<i>La amaba locamente...</i>	227
	<i>El arco en la cueva</i>	206
ECHEA	<i>El marido no quiere...</i>	081
	<i>No me quieras tanto</i>	102
	<i>La virgen salvaje</i>	053
	<i>Lección de cosas</i>	IV 182
	<i>María o la hija de otro jornalero</i>	035
	<i>La novia del estudiante</i>	039
	<i>Vidas rotas</i>	103
	<i>Culpa en la sombra</i>	062
	<i>Princesa rusa</i>	055
	<i>Bajo el sol enemigo</i>	Ext. 003
	<i>El Gigante</i>	063
	<i>El sacrificio</i>	048
	<i>La Mujer de Sal</i>	045
	<i>El drama de la señorita Occidente</i>	012
	<i>Maritín</i>	114
	<i>El Confidente</i>	177
	<i>El último trofeo</i>	074
	<i>Un niño malo</i>	122
	<i>La diablesa</i>	020
	<i>La espada del Duque de Alba</i>	025
ESCRIBÁ	<i>Iberia</i>	185
	<i>La extraña pasión</i>	148
	<i>La gacela negra</i>	154
	<i>El paraíso perdido</i>	205
IGUAL RUÍZ	<i>La casa cerrada</i>	069
IZQUIERDO DURÁN	<i>El Diablo a las puertas del Cielo</i>	108
LARRAYA	<i>El hermano</i>	085
LINAGE	<i>Rata de hotel</i>	160

Caracterización y análisis de las revistas más destacadas

MANCHÓN	<i>La voluntad de los otros</i>	044
	<i>Frente a frente</i>	184
	<i>El alma de Sixto</i>	017
MANCHÓN	<i>La Sirvienta</i>	005
	<i>El anhelo</i>	106
	<i>Rostros en la sombra</i>	164
	<i>Rosas mustias</i>	208
	<i>Piedra en torrente</i>	135
	<i>Pequeña sinfonía en blanco y negro</i>	171
	<i>Las mismas palabras</i>	056
	<i>Dicha y suerte</i>	203
	<i>La amante del presidiario</i>	092
	<i>La cadena</i>	113
	<i>Luz de ocaso</i>	027
	<i>En suspensión de pagos</i>	181
	<i>Corazón aventurero</i>	132
MARÍN, Ricardo	<i>Memorias de un vagón de ferrocarril</i>	003
	<i>Lupo, sargento</i>	Ext. 004
	<i>Miopita</i>	031
	<i>El talismán de Napoleón</i>	047
	<i>La niña de México</i>	016
	<i>El 98</i>	054
	<i>¡Cu-cú!</i>	084
	<i>De capellán a guerrillero</i>	078
	<i>La última noche del capitán</i>	079
	<i>Veintitrés encarnado impar y pasa</i>	071
OCHOA ZAMORA, José	<i>Puesta de Sol</i>	001
	<i>El nido del Amor y de la Muerte</i>	086
	<i>El sueño es vida</i>	052
OZORES	<i>El cínico encumbrado</i>	112
	<i>El hechizo de la farándula</i>	077
	<i>Españolitas de Lisboa</i>	100
PEDRERO	<i>Los hijos no son una propiedad</i>	082
PENAGOS	<i>El ombligo del mundo</i>	042
	<i>El fado del Paço d'Arcos</i>	033
	<i>El desquite del alma</i>	032
	<i>La misma sangre</i>	Ext. 002
	<i>Una buena acción</i>	026
	<i>Ladrón de vida y de amor</i>	010
	<i>La monja de cera</i>	013
	<i>Prólogo y Epílogo</i>	105
	<i>Ideal y terca</i>	229
	<i>Otelo y su mono</i>	127
	<i>La otra raza</i>	123
	<i>El sembrador de sal</i>	120
	<i>Por el amor de una enferma</i>	116
	<i>El héroe de la región</i>	Ext. 001
	<i>La modelo de Sonemberg</i>	058
	<i>La señora de Amoedo</i>	097
	<i>Expiación</i>	075

Caracterización y análisis de las revistas más destacadas

	<i>Los instintos</i>	072
	<i>Horas locas</i>	059
	<i>Margot quiere ser honrada</i>	068
PÉREZ DOLZ	<i>El evangelio del amor</i>	038
RAMOS, Máximo	<i>Lo que está de Dios</i>	036
	<i>La novia escamoteada</i>	024
	<i>Las inquietudes de Blanca María</i>	067
	<i>Cumbres al sol</i>	028
	<i>La mala pasión</i>	034
	<i>La conversión de Florestán</i>	006
	<i>El alma de la casona</i>	161
	<i>El amor en trasatlántico</i>	162
REGIDOR	<i>Roto el encanto</i>	022
	<i>El sorbo del heroísmo</i>	091
RIBAS, Federico	<i>La doncella de la risa y el llanto</i>	018
	<i>La juerga triste</i>	126
	<i>La manzana podrida</i>	065
	<i>Bajo la luz</i>	095
	<i>El loro mudo</i>	098
	<i>La paz del camino</i>	030
	<i>El hombre que todo lo sabía</i>	019
ROBLEDANO	<i>La viuda de Perrín</i>	021
SANCHO	<i>Su amor</i>	209
	<i>Mi otro yo</i>	157
	<i>La infancia del apóstol Salvadorito</i>	175
SIRIO	<i>Un viaje en metro</i>	007
	<i>Aire de muerto</i>	009
	<i>En el pasillo</i>	060
TEJADA	<i>Un hombre de pocas palabras</i>	169
TÉLLEZ, Aristo	<i>Sobre el mar</i>	119
	<i>Las pupilas acusadoras</i>	118
	<i>Buena boda</i>	093
TONO	<i>La musa de fuego</i>	117
	<i>La familia Gomar</i>	051
	<i>La suprema Ley</i>	064
	<i>Un año de amor</i>	124
	<i>122-228 de Jordán</i>	037
VALVERDE	<i>El romántico de aldea</i>	046
VARELA DE SEIJAS	<i>Kola el bandido</i>	101
	<i>Las noches del trópico</i>	089
VERDUGO LANDI	<i>El mártir</i>	090
	<i>Los bebedores de sangre</i>	128
	<i>¡No era él...!</i>	125
	<i>El extranjero</i>	094
ZAMORA, José	<i>El escapulario</i>	040
	<i>El Café de Camareras</i>	004
	<i>El pobre fenómeno</i>	050
	<i>De lejos</i>	088
	<i>Mujeres solas</i>	011

#### 6.6.4. GRANDES LÍNEAS ARGUMENTALES

La tendencia ideológica de los escritores que conforman una colección, es siempre indicativa de la línea argumental que la misma pueda tener y condicionará las imágenes creadas por los ilustradores. Pese a que la variedad argumental y de escritores es característica esencial de esta colección, es también cierto que en la orientación literaria de muchos de los autores de *La Novela Semanal* prevalece el género erótico o “galante”, cultivado por el primer director de la revista y también por varios de sus más asiduos colaboradores; para confirmarlo recogemos la opinión de Sánchez Grangel:

“De los novelistas que nunca abandonaron la literatura erótica o bien un día figuraron adscritos a tal grupo, quince autores en total, la revista editó sesenta y cinco títulos, es decir algo más de la cuarta parte del número de obras publicadas en sus cinco años de vida”<sup>919</sup>.

Si autores como Hoyos y Vinnet, J. Francés, Belda, Alberto Insúa, Felipe Sassone, J. Belda, Felipe Trigo o Eduardo Zamacois se consideren eróticos, la opinión de José María Fernández Gutiérrez es que son otros muchos los autores que en *La novela Semanal* se comportan como propiamente eróticos: Vicente Díez de Tejada, Emilio Carrère, Sofía Casanova, Aquilino Ribero y Antonio G de Linares, entre otros. A partir de ahora, por lo tanto, los más eróticos de *La Novela Semanal* serán los últimos escritores citados, lo cual no significa que con otro rasero o forma de enjuiciar no se incluyan en el grupo muchos otros autores y obras. Para Felipe Trigo:

“ Diferenciar la novela erótica de las novelas de amores es cuestión de matices, no de conjunto. El que lo puede saber sabe que un poco de más o un poco de menos intensidad en el verde de las hojas diferencia un cebadal de un centenal”<sup>920</sup>.

---

<sup>919</sup> Cfr., Luis Sánchez Grangel, *Eduardo Zamacois y la novela corta*, cit., p.101

<sup>920</sup> Cfr., José M<sup>a</sup> Fernández Gutiérrez, *La novela Semanal*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2000, p. 21.

Con independencia de esta línea erótica, hemos de mantener que el amor, las relaciones de pareja, son la base esencial de los contenidos narrativos de todas las colecciones de novela corta, sea en una vertiente convencional o en una vertiente atrevida. Así lo demuestran títulos como *Luz de ocaso*, de Martínez Olmedilla en torno a los problemas que la edad plantea en el amor; *Cumbres al sol*<sup>921</sup> de Concha Espina, relato de amores y desamores; *Lo que está de Dios*<sup>922</sup> de Pedro Mata, que se ocupa del tema del amor y la amistad, o *Vidas rotas*<sup>923</sup> de Joaquín Romero Marchent.

Fernández Gutiérrez, asumiendo esta temática amorosa y también la tendencia erótica presente en la colección, distingue otras tres grandes líneas argumentales: las novelas históricas, las de folletín y las de la guerra<sup>924</sup>.

La novela histórica<sup>925</sup>, incluiría títulos como *La espada del Duque de Alba*<sup>926</sup>, obra en la que, con humor, el autor previene al lector contra las “mentiras históricas”; *El talismán de Napoleón*<sup>927</sup>, *El sacrificio*<sup>928</sup>, en la que los soldados que están en la guerra de África opinan acerca de la historia de los pueblos, o *El 98*<sup>929</sup>, en la que se habla, entre otros asuntos, de “los valores de la raza española en el mundo”. Las novelas de folletín, en las que dominan las emociones, la exageración, las situaciones desenfundadas, los excesos verbales y la tendencia a lo exclamativo y lacrimógeno, son frecuentes en la colección, sobre todo referidas a situaciones emocionales desgraciadas, a amores frustrados, a mujeres víctimas de hombres sin escrúpulo. En esta línea estarían

---

<sup>921</sup> Vid., Concha Espina, *Cumbres al sol*, Ilus. Máximo Ramos, *La N. S.*, nº 28, 7 enero 1922.

<sup>922</sup> Vid., Pedro Mata, *Lo que está de Dios*, Ilus. Máximo Ramos, *La N. S.*, nº 36, 11 marzo 1922.

<sup>923</sup> Vid., Romero Marchent, *Vidas rotas*, Ilus Echea, nº 103, 30 junio de 1923.

<sup>924</sup> Vid., José M<sup>o</sup> Fernández Gutiérrez, *La Novela Semanal*, cit., pp. 23-36.

<sup>925</sup> Para acotar el género y las características de la novela histórica, vid., Kurt Spang, Ignacio Arellana y Carlos Mata, *La novela histórica. Teoría y comentarios*, EUNSA, Navarra, 1995.

<sup>926</sup> Vid., D. de San José, *La espada del Duque de Alba*, Ilus. Echea, *La N. S.*, nº 25, 10 diciembre de 1921.

<sup>927</sup> Vid., Andrenio, *El talismán de Napoleón*, Ilus. Ricardo Marín *La N. S.* nº 47, 3 junio de 1922.

<sup>928</sup> Vid., Emilio Carrère, *El sacrificio*, Ilus. Echea, *La N. S.*, nº 48, 10 junio 1922.

<sup>929</sup> Vid., Antón de Olmet, *El 98*, Ilus Echea, *La N. S.*, nº 54, 22 julio de 1922.

títulos tales como *La novia escamoteada*<sup>930</sup>, *Espejo en Tinieblas*<sup>931</sup>, *Final de Drama*<sup>932</sup>.

Las novelas de la guerra también ocupan un puesto importante en la colección; varias de ellas son números extraordinarios, lo que indica que los editores de *La Novela Semanal* se ocuparon especialmente de este tipo de novelas, particularmente de las que trataban de la guerra de África, tal es el caso de *Bajo el sol enemigo*<sup>933</sup>, que gira en torno a la camaradería en el frente; *Lupo, sargento*<sup>934</sup>, sobre la vida en la Legión; *Los amores muertos*<sup>935</sup>, que utiliza la guerra europea para que un personaje encuentre ocasión de abandonar a una mujer a la que había prometido amor y matrimonio.

La Colección contiene una serie de novelas que dedican parte de su contenido a la realización de retratos. Se trata de obras que recogen el aspecto físico y el comportamiento de hombres y mujeres: sus gestos, vestidos y comportamiento<sup>936</sup>. Tampoco hemos de olvidar las abundantes páginas dedicadas a la descripción de los lugares de ubicación de las diferentes tramas. En ocasiones los escenarios son ciudades de carácter cosmopolita<sup>937</sup>, mientras que en otras los personajes se desenvuelven en el ámbito rural. En definitiva, el mundo de personajes, argumentos y tramas en esta colección, al igual que en las demás es tremendamente variado, respondiendo a la necesidad editorial de llegar a un público extenso.

---

<sup>930</sup> Vid., Cansinos Assens, *La novia escamoteada*, Ilus. Máximo Ramos, *La N. S.*, nº 24, 8 diciembre de 1921.

<sup>931</sup> Vid., Alejandro Larrubiera, *Espejo en tinieblas*, Ilus. Bartolozzi, *La N. S.*, nº 121, 3 noviembre de 1923.

<sup>932</sup> Vid., José María Salaverría, *Final de drama*, Ilus. Baldrich, *La N. S.*, nº 131, 12 enero de 1924.

<sup>933</sup> Vid., A. Hoyos y Vinent, *Bajo el sol enemigo*, Ilus. Echea, *La N. S.*, nº Ext., 4 marzo de 1922.

<sup>934</sup> Vid., Carlos Mico, *Lupo Sargento*, Ilus. Ricardo Marín, *La N. S.*, nº Ext., 8 abril de 1922.

<sup>935</sup> Vid., Antonio Zozaya, *Los amores muertos*, *La N. S.*, nº 170, 11 octubre de 1924.

<sup>936</sup> Entre las novelas que recogen retratos de hombres y mujeres, vid., Carmen de Burgos, *La melena de la discordia*, *La N.S.*, nº 193, 21 marzo de 1925 p. 9; Andrés González Blanco, *La juerga triste*, *La N. S.*, nº 126, 8 diciembre de 1926, p. 9; Aquilino Ribero, *El Hombre que mató al diablo*, *La N.S.*, nº 167, 20 septiembre de 1924, p.27.

<sup>937</sup> En Lisboa transcurren: A. González Blanco, *El fado de Paço d Arcos*, *La N.S.* nº 33, 11 febrero de 1922; de Sousa Costa, *Como se hace un ladrón*, *La N.S.* nº 155, 28 junio de 1924.

6.6.5. LA NOVELA SEMANAL (1921-1925)

RELACIÓN DE AUTORES E ILUSTRADORES

AUTOR	ILUSTRADOR	TITULO	Nº COL	FECHA
ACEBAL, Francisco		<i>Penumbra</i>	152	07/06/1924
ALORMAR, Gabriel	REGIDOR	<i>El sorbo del heroísmo</i>	091	07/04/1923
ANDRENIO	MARÍN, Ricardo	<i>El talismán de Napoleón</i>	047	08/06/1922
ANTÓN DEL OLMET, Luís	OCHOA ZAMORA, José	<i>El nido del Amor y de la Muerte</i>	086	03/03/1923
	ECHEA	<i>La diablesa</i>	020	05/11/1921
	MARÍN, Ricardo	<i>El 98</i>	054	22/07/1922
ARAUJO, Norberto de		<i>El loco de las estampas</i>	150	24/05/1924
BARRIOBERO, Eduardo	ECHEA	<i>María o la hija de otro jornalero</i>	035	25/02/1922
BECCARI, Gilberto	ESCRIBÁ	<i>Iberia</i>	185	24/01/1925
BECQUER, Gustavo Adolfo	DURÍAS, Ernesto	<i>El caudillo de las manos rojas</i>	198	25/04/1925
BELDA, Joaquín	SIRIO	<i>En el pasillo</i>	060	02/09/1922
	SIRIO	<i>Un viaje en metro</i>	007	06/08/1921
	TONTO	<i>122-228 de Jordán</i>	037	18/03/1922
BELLO, Luís	BAGARÍA	<i>Historia cómica de un pez chico</i>	029	14/01/1922
BELTRAMELI, Antonio	RAMOS, Máximo	<i>El alma de la casona</i>	161	09/08/1924
BIZET, René	BALDRICH	<i>Una vez en un hotel</i>	163	23/08/1924
BLANCO CORIS, José		<i>Sonatas macabras</i>	225	31/10/1925
BLANCO FOMBONA, Rufino		<i>Crispulo y su enamorada</i>	151	31/05/1924
BLASCO IBÁÑEZ, Vicente	OCHOA ZAMORA, José	<i>Puesta de Sol</i>	001	25/06/1921
BORRÁS, Tomás	RIBAS, Federico	<i>La doncella de la risa y el llanto</i>	018	22/10/1921
		<i>Trasmundo</i>	115	22/09/1923
	ECHEA	<i>La Mujer de Sal</i>	045	20/05/1922
BROCCHI, Virgilio	SANCHO	<i>Su amor</i>	209	11/06/1925
BUENO, Manuel		<i>La ciudad del milagro</i>	159	26/07/1924
	BARTOLOZZI	<i>El mártir</i>	111	25/08/1923
		<i>Historia breve de un breve amor...</i>	134	02/02/1924
	MANCHÓN	<i>Frente a frente</i>	184	17/01/1925
BURGOS, Carmen de (Colombine)	BARTOLOZZI	<i>El Artículo 438</i>	015	01/10/1921
		<i>La Melena de la Discordia</i>	193	21/03/1925
	VERDUGO LANDI	<i>El extranjero</i>	094	28/04/1923
	MANCHÓN	<i>El anhelo</i>	106	21/07/1923
	BALDRICH	<i>La nostálgica</i>	222	10/10/1925
CALLARI, Luigi	BALDRICH	<i>Villa Lontana</i>	173	01/11/1924
CAMBA, Francisco		<i>Mimi Magdalena</i>	156	05/07/1924
CÁNOVAS, Luís	DURÍAS, Ernesto	<i>El fiscal</i>	073	02/12/1922
CANSINOS ASSÉNS, Rafael		<i>La prenda del amor</i>	166	13/09/1924
	DURÍAS, Ernesto	<i>Ancilla Domini</i>	110	18/08/1923
	ECHEA	<i>El último trofeo</i>	074	09/12/1922
	RAMOS, Máximo	<i>La novia escamoteada</i>	024	08/12/1921
		<i>El padre enlutado</i>	228	21/11/1925
CARRASQUILLA-MALLANO, E.	ECHEA	<i>La virgen salvaje</i>	053	15/07/1922
CARRERE, Emilio	MARÍN, Ricardo	<i>La última noche del capitán</i>	079	13/01/1923
CARRERE, Emilio	RAMOS, Máximo	<i>La conversión de Florestán</i>	006	30/07/1921
	BALDRICH	<i>La estela de Don Juan</i>	178	06/12/1924
	ECHEA	<i>El sacrificio</i>	048	10/06/1922
	BALDRICH	<i>La dolora del burlador</i>	V 182	03/01/1925
	RAMOS, Máximo	<i>Las inquietudes de Blanca María</i>	067	21/10/1922
	LIDAGE	<i>Rata de hotel</i>	160	02/08/1924
	RAMOS, Máximo	<i>La mala pasión</i>	034	18/02/1922
		<i>La rebelión de los fantoches</i>	199	02/05/1925
	BALDRICH	<i>Jerónimo Expósito</i>	133	26/01/1924
CASANOVA, Sofia	DURÍAS, Ernesto	<i>El dolor de reinar</i>	213	08/08/1925
	VARELA DE SEIJAS	<i>Kola el bandido</i>	101	16/06/1923
	ECHEA	<i>Princesa rusa</i>	055	29/07/1922
	DURÍAS, Ernesto	<i>La toga del reo</i>	104	07/07/1923
CASERO, Antonio	CASERO, Antonio (hijo)	<i>A orillas del Manzanares</i>	057	12/08/1922

Caracterización y análisis de las revistas más destacadas

AUTOR	ILUSTRADOR	TITULO	Nº COL	FECHA
CASTRO, Cristóbal de	CASERO, Antonio (hijo)	<i>La chica de la Arganzuela</i>	023	26/11/1921
	MARÍN, Ricardo	<i>¡Cu-cú!</i>	084	18/02/1923
	BARTOLOZZI	<i>Jandra y el cosaco</i>	066	14/10/1922
	DURÍAS, Ernesto	<i>Los emboscados</i>	180	20/12/1924
	BARTOLOZZI	<i>La hija de Cromwell</i>	041	22/04/1922
	ZAMORA, José	<i>Mujeres solas</i>	011	08/09/1921
	ESCRIBÁ	<i>El paraíso perdido</i>	205	13/06/1925
	ESCRIBÁ	<i>La gacela negra</i>	154	21/06/1924
	PENAGOS	<i>Otelo y su mono</i>	127	15/12/1923
CAZZOTTE, Jacques		<i>El diablo enamorado</i>	129	20/12/1923
CLARÍN (ALAS, Leopoldo)	DURÍAS, Ernesto	<i>Las dos cajas</i>	220	26/09/1925
CLARÍN (ALAS, Leopoldo)		<i>Pipá</i>	194	28/03/1925
CONTRERAS Y CAMARGO, Enrique	ECHEA	<i>Culpa en la sombra</i>	062	16/09/1922
COSTA, Sousa		<i>Cómo se hace un ladrón</i>	155	28/06/1924
DAIREAUX, Max	ESCRIBÁ	<i>La extraña pasión</i>	148	10/05/1924
DELEDDA, Grazia		<i>El novio desaparecido</i>	146	26/04/1924
DENKER, Villa	ECHEA	<i>El Confidente</i>	177	29/11/1924
DERENNES, Carlos	TEJADA	<i>Un hombre de pocas palabras</i>	169	04/10/1924
D'HALMAR, Augusto	SANCHO	<i>Mi otro yo</i>	157	12/07/1924
DÍAZ CANEJA, Guillermo	VALVERDE	<i>El romántico de aldea</i>	046	27/05/1922
	OZORES	<i>El cínico encumbrado</i>	112	01/09/1923
	ECHEA	<i>No me quieras tanto</i>	102	23/06/1923
		<i>Celos mal reprimidos</i>	136	15/02/1924
DÍEZ DE TEJADA, Vicente	REGIDOR	<i>Roto el encanto</i>	022	19/11/1921
	RIBAS, Federico	<i>La manzana podrida</i>	065	07/10/1922
	AGUIRRE	<i>Los comedores de agraz</i>	083	10/02/1923
		<i>El sueño es vida</i>	052	08/07/1922
D'ORS, Eugenio	OCHOA ZAMORA, José			
EL CABALLERO AUDAZ	PENAGOS	<i>El héroe de la región</i>	Ext. 001	
	BARTOLOZZI	<i>La venganza del recuerdo</i>	002	02/07/1921
	RIBAS, Federico	<i>La paz del camino</i>	030	21/01/1922
		<i>Los celos viven</i>	147	03/05/1924
ESPINA, Concha	BARTOLOZZI	<i>El príncipe del cantar</i>	I 182	03/01/1925
	RAMOS, Máximo	<i>Cumbres al sol</i>	028	07/01/1922
		<i>El secreto de un disfraz</i>	145	19/04/1924
		<i>Dicha y suerte</i>	203	30/05/1925
FERNÁN CABALLERO	MANCHÓN			
FERNÁNDEZ ARDAVÍN, Luís	ARDAVÍN, Eusebio F.	<i>La honrada casa de los Crespo</i>	107	28/07/1923
FERNÁNDEZ FLOREZ, Wenceslao	TONO	<i>La familia Gomar</i>	051	01/07/1922
	SIRIO	<i>Aire de muerto</i>	009	20/08/1921
		<i>El desquite del alma</i>	032	04/02/1922
FERNÁNDEZ PIÑERO, Julián	PENAGOS			
	BUJADOS	<i>La piel maldita</i>	137	23/02/1924
	PENAGOS	<i>La misma sangre</i>	Ext. 002	
FRANCÉS, José	MANCHÓN	<i>La voluntad de los otros</i>	044	18/05/1922
	MANCHÓN	<i>La cadena</i>	113	08/09/1923
	MANCHÓN	<i>Rostrros en la sombra</i>	164	30/08/1924
	BUJADOS	<i>Detrás de la cruz</i>	076	23/12/1922
	MANCHÓN	<i>Piedra en torrente</i>	135	09/02/1924
		<i>El demonio secreto</i>	195	04/04/1925
	MANCHÓN	<i>La Sirvienta</i>	005	28/07/1921
	BARTOLOZZI	<i>La extraña pareja</i>	099	02/06/1923
	DURÍAS, Ernesto	<i>La flecha perdida</i>	III 182	03/01/1925
	GÁLVEZ, Manuel	MANCHÓN	<i>Pequeña sinfonía en blanco y negro</i>	171
GARCÍA MARTÍ, Victoriano		<i>La tragedia del caballero de Santiago</i>	211	25/07/1925
GARCÍA SANCHÍZ, Federico	PENAGOS	<i>Prólogo y Epilogo</i>	105	14/07/1923
	BALDRICH	<i>Más secretos de Venecia</i>	187	07/02/1925
GENIAUX, Charles		<i>Mansión de eternidad</i>	153	14/06/1924
GHIRALDO, Alberto	BALDRICH	<i>El sueño redentor</i>	231	12/12/1925
	SANCHO	<i>La infancia del apóstol Salvadorito</i>	175	15/11/1924
GÓMEZ CARRILLO, Enrique	PÉREZ DOLZ	<i>El evangelio del amor</i>	038	25/03/1922
GÓMEZ DE LA MATA, Germán	ZAMORA, José	<i>De lejos</i>	088	17/03/1923
GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón	BALDRICH	<i>¡Hay que matar el Morse!</i>	202	23/05/1925



Caracterización y análisis de las revistas más destacadas

AUTOR	ILUSTRADOR	TITULO	Nº COL	FECHA
GONZÁLEZ BLANCO, Andrés	PENAGOS	<i>La otra raza</i>	123	17/11/1923
	OZORES	<i>Españolitas de Lisboa</i>	100	09/06/1923
	PENAGOS	<i>El fado del Paço d'Arcos</i>	033	11/02/1922
	RIBAS, Federico	<i>La juerga triste</i>	126	08/12/1923
GORKI, Máximo		<i>La vieja Izerquil</i>	138	01/03/1924
GRAU, Jacinto	PENAGOS	<i>Ideal y terca</i>	229	28/11/1925
GUIXÉ, Juan		<i>El lenguaje de los ojos</i>	224	24/10/1925
GUTIÉRREZ GAMERO, Emilio	RIBAS, Federico	<i>El loro mudo</i>	098	26/05/1923
		<i>Las princesas sopas</i>	214	15/08/1925
		<i>Bajo la luz</i>	095	04/05/1923
HERNÁNDEZ CATÁ, Alfonso	RIBAS, Federico	<i>Piedras preciosas</i>	174	08/11/1924
		<i>Girasol</i>	149	17/05/1924
	ECHEA	<i>El Gigante</i>	063	23/09/1922
	PENAGOS	<i>El sembrador de sal</i>	120	27/10/1923
HOYOS Y VINENT, Antonio	ECHEA	<i>El drama de la señorita Occidente</i>	012	10/09/1921
	BALDRICH	<i>En hombros y por la puerta grande</i>	158	19/07/1924
	BALDRICH	<i>La sangre del hijo</i>	176	22/11/1924
	ECHEA	<i>Bajo el sol enemigo</i>	Ext. 003	04/03/1922
	ECHEA	<i>Lección de cosas</i>	IV 182	03/01/1925
	ZAMORA, José	<i>El pobre fenómeno</i>	050	24/06/1922
	DURÍAS, Ernesto	<i>La mentira de la redención</i>	200	09/05/1925
	ZAMORA, José	<i>El Café de Camareras</i>	004	16/07/1921
		<i>El mito de Orfeo</i>	218	12/09/1925
INSÚA, Alberto	BUJADOS	<i>La hiel</i>	008	13/08/1921
INSÚA, Alberto	BARTOLOZZI	<i>La Mujer y la muñeca</i>	049	17/06/1922
LAFONT, Renée	DURÍAS, Ernesto	<i>La muerta de amor</i>	196	11/04/1925
LARRUBIERA, Alejandro	BALDRICH	<i>En la noche milagrosa</i>	191	07/03/1925
	BARTOLOZZI	<i>El espejo en tinieblas</i>	121	03/11/1923
	OZORES	<i>El hechizo de la farándula</i>	077	30/12/1922
LASSO DE LA VEGA, Manuel F.	LARRAYA	<i>El hermano</i>	085	24/02/1923
LEZAMA, Antonio de	DURÍAS, Ernesto	<i>El arco en la cueva</i>	206	20/06/1925
LINARES RIVAS, Manuel	RIBAS, Federico	<i>El hombre que todo lo sabía</i>	019	29/10/1921
LINARES, Antonio G. de	PENAGOS	<i>La modelo de Sonemberg</i>	058	19/08/1922
		<i>La marquesa y su pintor</i>	230	05/12/1925
		<i>La maja de piedra</i>	204	06/06/1925
		<i>La Duquesa Oficial</i>	043	06/05/1922
LÓPEZ DE HARO, Rafael	TONO	<i>La suprema Ley</i>	064	30/09/1922
	PENAGOS	<i>La monja de cera</i>	013	17/09/1921
		<i>Flores del Dancing</i>	172	25/10/1924
LORENTE, Juan José	MANCHÓN	<i>Corazón aventurero</i>	132	10/01/1924
	TONO	<i>La musa de fuego</i>	117	06/10/1923
	DURÍAS, Ernesto	<i>La mascota rubia</i>	087	10/03/1923
MARQUINA, Eduardo	IGUAL RUÍZ	<i>La casa cerrada</i>	069	04/11/1922
	MANCHÓN	<i>El alma de Sixto</i>	017	15/10/1921
	ECHEA	<i>Un niño malo</i>	122	10/11/1923
MARTÍNEZ OLMEDILLA, Augusto	BUJADOS	<i>El admirador</i>	II 182	03/01/1925
	PENAGOS	<i>Expiación</i>	075	16/12/1922
	MANCHÓN	<i>Luz de ocaso</i>	027	24/12/1921
		<i>Las brujas de Macbeth</i>	215	22/08/1925
	PENAGOS	<i>La señora de Amoedo</i>	097	19/05/1923
	VERDUGO LANDI	<i>¡No era él...!</i>	125	01/12/1923
MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio		<i>Cada uno y su vida</i>	139	08/03/1924
	MANCHÓN	<i>Rosas mustias</i>	208	04/06/1925
MARTINS, Rocha	BALDRICH	<i>El glorioso abuelo</i>	144	12/04/1924
MAS Y PRAT, Benito	BALDRICH	<i>Una serenata de Schubert</i>	216	29/08/1925
MAS, José	BARTOLOZZI	<i>Justicia africana</i>	201	16/05/1925
MATA, Pedro	RAMOS, Máximo	<i>Lo que está de Dios</i>	036	11/03/1922
MENOYO PORTALES, Ángel		<i>La otra justicia</i>	232	19/12/1925
MICÓ, Carlos	MARÍN, Ricardo	<i>Lupo, sargento</i>	Ext. 004	08/04/1922
MIOMANDRE, Francis de		<i>El hijo pródigo y su padre</i>	142	29/03/1924

Caracterización y análisis de las revistas más destacadas

AUTOR	ILUSTRADOR	TITULO	Nº COL	FECHA
MIRÓ, Gabriel	BALDRICH	<i>Señorita y Sor</i>	143	05/04/1924
MOLINA, Roberto	MANCHÓN	<i>Las mismas palabras</i>	056	05/08/1922
MORA, Fernando	PEDRERO	<i>Los hijos no son una propiedad</i>	082	03/02/1923
OCANTOS, Carlos María	DURÍAS, Ernesto	<i>La viuda</i>	190	28/02/1925
ORTEGA MUNILLA, José	MARÍN, Ricardo	<i>La niña de México</i>	016	08/10/1921
ORTÍZ DE PINEDO, José	DURÍAS, Ernesto	<i>Rosarito</i>	070	11/11/1922
PALACIO VALDÉS, Armando		<i>El saladero</i>	109	11/08/1923
PALMAROCCHI, Roberto		<i>Buena gente</i>	179	13/12/1924
PEDRO, Valentín de	BALDRICH	<i>Había nacido para ser virtuosa</i>	221	03/10/1925
PÉREZ DE AYALA, Ramón	PENAGOS	<i>El ombligo del mundo</i>	042	29/04/1922
	BARTOLOZZI	<i>Cuarto menguante</i>	014	24/09/1921
PÉREZ NIEVA, Alfonso		<i>La española de Gante</i>	212	01/08/1925
PÉREZ ZÚÑIGA, Juan	ROBLEDANO	<i>La viuda de Perrín</i>	021	12/11/1921
PICARD, Gastón		<i>El encargado de equipajes</i>	189	21/02/1925
PICÓN, Jacinto Octavio	DURÍAS, Ernesto	<i>La prueba de un alma</i>	207	27/06/1925
		<i>Rivales</i>	233	26/12/1924
PUCCINI, Mario		<i>Herrumbre</i>	140	15/03/1924
RAMÍREZ ÁNGEL, Emiliano		<i>La estrella en el camino</i>	226	07/11/1925
	VARELA SEIJAS	<i>Las noches del trópico</i>	089	24/03/1923
	TONO	<i>Un año de amor</i>	124	24/11/1923
	BALDRICH	<i>Anda que te anda</i>	168	27/09/1924
RÉPIDE, Pedro de		<i>La quiebra de las almas</i>	219	19/09/1925
RETANA, Álvaro	ZAMORA, José	<i>El escapulario</i>	040	15/04/1922
RIBEIRO, Aquilino		<i>El hombre que mató al diablo..</i>	167	20/09/1924
RODRÍGUEZ AVECILLA, Ceferino	PENAGOS	<i>Margot quiere ser honrada</i>	068	28/10/1922
	DURÍAS, Ernesto	<i>La amaba locamente...</i>	227	14/11/1925
ROMERO MARCHENT, Joaquín	ECHEA	<i>Vidas rotas</i>	103	30/06/1923
ROSO DE LUNA, Mario	MANCHÓN	<i>En suspensión de pagos</i>	181	27/12/1924
SALAVERRÍA, José María	BALDRICH	<i>Un sacrificio en la selva</i>	197	18/04/1925
	BALDRICH	<i>Final de drama</i>	131	12/01/1924
	TÉLLEZ, Aristo	<i>Las pupilas acusadoras</i>	118	13/10/1923
	RAMOS, Máximo	<i>El amor en trasatlántico</i>	162	16/08/1924
SAN JOSÉ, Diego	IZQUIERDO DURÁN	<i>El Diablo a las puertas del Cielo</i>	108	04/08/1923
	BARTOLOZZI	<i>El pájaro suelto</i>	130	05/01/1924
	TÉLLEZ, Aristo	<i>Buena boda</i>	093	21/04/1923
		<i>El azotado</i>	192	14/03/1925
	ECHEA	<i>La espada del Duque de Alba</i>	025	10/12/1921
	MARÍN, Ricardo	<i>De capellán a guerrillero</i>	078	06/01/1923
SASSONE, Felipe	MARÍN, Ricardo	<i>Veintitrés encarnado impar y pasa</i>	071	18/11/1922
	PENAGOS	<i>Ladrón de vida y de amor</i>	010	27/08/1921
TRUEBA, Antonio de	DURÍAS, Ernesto	<i>El Judas de la casa</i>	188	14/02/1925
VALERA, Juan	BUJADOS	<i>El pájaro verde</i>	186	31/01/1925
VALERO MARTÍN, Alberto	ECHEA	<i>La novia del estudiante</i>	039	01/04/1922
	VERDUGO LANDI	<i>Los bebedores de sangre</i>	128	22/12/1923
	PENAGOS	<i>Por el amor de una enferma</i>	116	29/09/1923
	MANCHÓN	<i>La amante del presidiario</i>	092	14/04/1923
VALERO, Juan	BUJADOS	<i>El Hechicero</i>	210	18/07/1925
VALLE-INCLÁN, Ramón M <sup>a</sup>		<i>Cartel de ferias (Cromos isabelinos)</i>	183	10/01/1925
		<i>La rosa de papel y La cabeza del Bautista.</i>	141	22/03/1924
VIDAL Y PLANAS, Alfonso		<i>Brasa de sol</i>	217	05/09/1925
	BARTOLOZZI	<i>La camisa fatal</i>	096	11/05/1923
VINARDELL, Santiago	VERDUGO LANDI	<i>El mártir</i>	090	31/03/1923
WAST, Hugo		<i>Sangre en el umbral</i>	165	06/09/1924
ZAMACOIS, Eduardo	MARÍN, Ricardo	<i>Memorias de un vagón de ferrocarril</i>	003	09/07/1921
	TÉLLEZ, Aristo	<i>Sobre el mar</i>	119	20/10/1923
	ECHEA	<i>El marido no quiere...</i>	081	27/01/1923
	PENAGOS	<i>Una buena acción</i>	026	17/12/1921
	PENAGOS	<i>Horas locas</i>	059	26/08/1922
ZOZAYA, Antonio	ECHEA	<i>Maritín</i>	114	15/09/1923
	MARÍN, Ricardo	<i>Miopita</i>	031	28/01/1922

AUTOR	ILUSTRADOR	TITULO	Nº COL	FECHA
ZUCCOLI, Luciano	PENAGOS	<i>Los instintos</i>	072	25/11/1922
		<i>Los amores muertos</i>	170	11/10/1924
		<i>Aves de paso</i>	223	17/10/1925

### 6.7. LA NOVELA DE HOY (1922-1932). PROPÓSITO Y DESARROLLO EDITOR

La colección de novela corta que más difusión consiguió durante los años veinte fue *La Novela de Hoy*. Se editó en Madrid desde el 19 de mayo de 1922, cuando apareció el número 1<sup>938</sup>, hasta el 24 de junio de 1932, fecha en que aparece el número 525 de la colección<sup>939</sup>. Su desaparición al cabo de diez años de existencia señala, en opinión de Sánchez Grangel, la definitiva decadencia de este género literario, es decir del modelo de “acercamiento al lector”, inaugurado por Eduardo Zamacois en 1907<sup>940</sup>. El fundador y director de la revista literaria fue Artemio Precioso<sup>941</sup>, quien en calidad de tal, figura desde el nº 1 hasta el 185, pasando a ser desde el número 186 al 346, solamente el fundador porque, a partir del volumen 330, fechado a 7 de septiembre de 1928, la revista es propiedad de la Compañía Iberoamericana de Publicaciones, CIAP, y la editorial Atlántida y pocos meses después, al comenzar el año 1929, la dirección de *La Novela de Hoy* la ostenta Pedro Sainz Rodríguez, quien la mantiene hasta la desaparición de la misma<sup>942</sup>. La tendencia y el propósito editor de *La Novela de Hoy*

<sup>938</sup> Vid., Pedro Mata, *El momento difícil*, Ilus. Ribas, *La N. de H.*, nº 1, 19 mayo de 1922

<sup>939</sup> Vid., Cristóbal de Castro, *El collar de Afrodita*, Ilus. Ramírez Montesinos, *La N. de H.*, nº 525, 24 junio de 1932.

<sup>940</sup> Vid. Luis Sánchez Grangel, *Eduardo Zamacois y la novela corta*, cit, pp. 101 y ss.

<sup>941</sup> Artemio Precioso (1891-1945) nace y muere en Hellín (Albacete). Cursa la carrera de Derecho en Madrid y desde muy joven colabora en revistas y diarios madrileños, además de fundar algunos en su ciudad natal, como *Juventud* (1907) y después *Helios*, *El Social de Hellín*, *Claridad*, *Voluntad* y *La Ciudad*. Casado dos veces y con seis hijos por mantener, su afán viajero le llevó por diversos países de América y Europa. En 1927, se instala durante una temporada en París como corresponsal de *El Heraldo de Madrid* y *El Liberal*. En los años de la República, fue gobernador Civil en Toledo y Burgos. La represión que sucede a la Guerra Civil le mantuvo tres años en prisión. En su época, se le consideró un autor inmoral y pornográfico, pero gozó de mucha popularidad, tanto entre el público como en los ambientes literarios.

<sup>942</sup> Este cambio debió producirse, según testimonio del hijo del autor, por la dificultad de mantener su empresa desde París. En el año 1930 se consolida la venta definitiva de las empresas a la CIAP.

queda fuertemente condicionada a la figura de su creador, el periodista Artemio Precioso, por cuanto la personalidad del mismo, su ideología y sentido comercial, son las guías de esta publicación que influye, además, sobre el panorama del mercado editorial español del momento.

Para el profesor Martínez Arnaldos,<sup>943</sup> la profunda conexión autor y editor que concita la personalidad de A. Precioso, es una cuestión de indudable interés para la sociología de la literatura. En su caso se unifican las tareas de editor y la de director, pues ejerció como tal en *La Novela de Hoy* y en el semanario *Muchas Gracias*<sup>944</sup>, además de fundar una segunda serie de narraciones, *La novela de Noche*, el semanario festivo *La Vida*<sup>945</sup> (1923) y la *Editorial Atlántida* donde se publicaban obras de mayor extensión. En Precioso se produce una doble actitud ante la literatura: mercantilista, como objeto de consumo, y ético - artística, en cuanto a la función moral y estética:

“Se podría decir que su ambivalencia, tanto en lo que se refiere al sentido de la realidad y del momento histórico que vive, como al utilitarismo y provocación de la literatura, se proyecta simultáneamente en el editor y el escritor [...] Su gran intuición y conocimiento de la inquietud y apetencia lectora de un amplio sector de la sociedad le lleva a incorporar esas preferencias a su tarea de editor y escritor”<sup>946</sup>.

La perspicacia del fundador de *La Novela de Hoy*, le lleva a comprender que su rival en este momento es *La Novela Semanal* y que para atraer la atención del público,

---

<sup>943</sup> Cfr., Manuel Martínez Arnaldos, *Artemio Precioso y la novela corta*, Albacete, Diputación de Albacete, pp. 15-61.

<sup>944</sup> *Muchas Gracias* sale a la calle el 2 de febrero de 1924 y concluye en 1931. Se trata de una revista satírico-cómica de la que el propio Artemio dice en sus *Memorias*: “La Revista *Muchas Gracias* comenzó a publicarse a título de humor puro y sin mancha. A base de Tovar, Sileno, Xaudaro, K. Hito. Como dibujantes. Escribían allí Julio Camba, Muñoz Seca, Luis de Tapia, toda la gama de humoristas sin olvidar a Pérez de Zúñiga. Llegué a perder seis mil duros. Y solo cuando allí comenzaron a verse pantorrillas y chistes verdes, comenzó el alza y la amortización de pérdidas”.

<sup>945</sup> *La Vida* nace en el verano de 1923. Era una revista sencilla sin alardes tipográficos ni colorines. Se trataba de un periódico hecho con poco dinero, pero agradable y atractivo que tenía como base el humor y la sicalipsis, reflejado en sus dibujos, casi siempre realizados por *Demetrio*. En ella colaboran nombres como *El Caballero Audaz*, García Álvarez o Antonio Gascón.

<sup>946</sup> Cfr., Manuel Martínez Arnaldos, *Artemio Precioso y la novela corta*, cit., p. 51.

ya muy acostumbrado a las colecciones de novela breve, debe contar con las firmas de los autores más señalados, además de ofrecer calidad en la presentación y en el formato.

El propio Artemio Precioso en sus inacabadas *Memorias*, recogidas por el profesor Martínez Arnaldos, refleja con claridad esta visión comercial:

*“La Novela Semanal” pertenecía a una gran empresa. Prensa Gráfica, que tenía periódicos o Revistas numerosas, y creían allí que con pedir una novela corta a un señor desconocido, y con la publicidad en las publicaciones suyas, ya estaba todo hecho. Y no era así. Yo mismo lo creí al principio, pero me fui dando cuenta que en el éxito de una edición entran tres factores además de la firma: el título, la portada y la novela en sí. Y me dediqué a estar en contacto con los autores, y a veces, a sugerirles temas o títulos, y a los dibujantes de las portadas llamativas, huyendo de lo tétrico y lo fúnebre<sup>947</sup>.*

Todas sus estrategias empresariales estaban dirigidas a lograr sus objetivos comerciales y a que su gestión resultase provechosa, para lo que ideó tácticas de mercado encaminadas a crear modelos de consumo acordes a una sociedad en continua evolución.

#### **6.7.1. FORMATO Y PRECIOS DE VENTA.**

*La Novela de Hoy* publica fascículos semanales de sesenta y dos páginas, con formato de 15 x 10 centímetros, semejante al adoptado ya por *La Novela Semanal*. Su precio de venta, nunca variado, era de treinta céntimos. Ayudaban a hacer atractivos al lector los breves volúmenes de la revista, su cuidada presentación tipográfica, las excelentes ilustraciones con que enriquecía el texto de los relatos publicados y unas sugestivas portadas a color, muchas de acusado signo erótico<sup>948</sup>. Al igual que otras colecciones, ofrece en la contraportada de los primeros números una información

---

<sup>947</sup> Cfr., Manuel Martínez Arnaldos, *Artemio Precioso y la novela corta*, cit, p. 58.

<sup>948</sup> *La Novela de Hoy* se imprimió primero en los talleres de Rivadeneyra y, desde julio de 1925, en la imprenta de los hermanos Sáez.

económica en la que consta la posibilidad de suscripción a la revista tanto en España, como en el extranjero<sup>949</sup>:

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN (Pago anticipado)

Madrid y provincias

Año.....14 ptas.

Semestre.....8 ptas.

Extranjero

Año.....22 ptas.

Semestre.....14 ptas.

Portugal

Año.....16 ptas.

Semestre.....10 ptas.

*La Novela de Hoy*, salió a la luz sin ningún preámbulo o nota de intenciones, como era la costumbre en las revistas literarias. A cambio de ello, en las primeras páginas de casi todos los números, se introduce una entrevista de Precioso con el autor, que establecía así una relación del lector con los rasgos de carácter y quehacer literario del creador de turno<sup>950</sup>. En el cometido de entrevistador alternaron luego con el director de la publicación, Mariano Tomás, Wenceslao Fernández Flórez, José Montero Alonso y Ataulfo G. Asenjo y en fecha posterior Rafael Marquina.

En sus referidas *Memorias*, Precioso narra cómo se planteó la necesidad de introducir esta sección, *A Manera de Prólogo*, en su colección:

---

<sup>949</sup> Se informa que las oficinas de *La Novela de Hoy* están situadas en Prado, 2, segundo. Apartado 473

<sup>950</sup> Estas entrevistas se regían por un modelo, que mantenía casi siempre el mismo esquema: lugar de nacimiento y edad, cuándo se inicia su vocación literaria, preferencia por las obras creadas, cuestiones puntuales y diarias: en qué momento del día escribe, cómo concibió la idea del relato, obras nuevas en preparación, y algunas anécdotas de la vida del autor y actitud ante aspectos concretos de la vida y de la sociedad.

“Entonces encontré la ambicionada fórmula: un prólogo interviú con el autor firmado por mí, portadas en colores...y a lanzarse ¿Tirada? 50 o sesenta mil ejemplares ¿Precio? 30 céntimos Y el 19 de mayo de 1932 salió el primer número con un título simbólico para un debut: “El momento difícil”, de Pedro Mata. Y tuvo que salir con la interviú inventada, porque no me envió el autor las respuestas. Me vengué llamándole feo, y como lo es se rió mucho luego el propio autor, Fue un gran éxito de ventas”<sup>951</sup>.

La convocatoria de premios literarios, tan en boga en las colecciones de novela, fue llevada a cabo por *La Novela de Hoy*, que organizó un concurso de narraciones cuyas bases aparecen ya en las primeros ejemplares de la colección. De acuerdo con las bases establecidas<sup>952</sup>, un jurado seleccionaría diez títulos de los originales presentados, los cuales se editarían en la colección; luego los propios lectores de la revista discernirían con sus votos los tres premios<sup>953</sup>. Se trata de una estratagema comercial más con la que atraer público e implicarlo en el devenir de la revista. *La Novela de Hoy*, debía también de ofrecer números “extras”, como era normativo en este tipo de colecciones, y siguiendo su línea de originalidad, dio carácter de extraordinario al último ejemplar de cada año, que, sin aumentar el precio publicaba una variedad de obras de diferentes autores con el dibujo de acreditados ilustradores<sup>954</sup>.

---

<sup>951</sup> Cfr. Manuel Martínez Arnaldos, *Artemio Precioso y la novela corta*, cit, p.58

<sup>952</sup> En W. Fernández Flórez, *La caza de la mariposa*, Ilus. Penagos, *La N. de H.*, nº 2, 26 mayo de 1922, aparecen ya las bases del concurso. Los originales rigurosamente inéditos escritos a máquina, habían de tener una extensión de cuarenta o cincuenta cuartillas y firmados con un lema. Serían calificados por un jurado competente que sería el que elegiría las diez obras que considerase mejores. Los ganadores obtendrían un premio de 300 pesetas y la publicación de la obra. A partir de la publicación de la última novela los lectores emitirían sus votos en un boletín de votación recortable incluido en cada ejemplar de *La N. de H.*. Transcurrido un mes desde la publicaciones de la última novela recomendada se procedería al escrutinio ante notario para otorgar tres premios: el primero de 1500 pesetas; el segundo de 1000 pesetas y el tercero de 500 pesetas a las tres novelas que más sufragios hubiesen obtenido

<sup>953</sup> El jurado dictaminó el 20 de julio de 1924, y los autores ganadores fueron Alfonso Legag, Emilio Palomo, Francisco Martínez Corbalán, Mario Hermida, Alejandro Tomás, Antonio Gutiérrez Palma, José María Castro Luengo, Carmen Roca, Clara Isabel de Sade y Enrique Jardiel Poncela.

<sup>954</sup> La edición de estos números extras, más variados y voluminosos, continúa durante toda la vida de la colección. El primero, nº 33, publicado el 29 de diciembre de 1922, incluye la novela *Bestezuela de Placer*, de “El Caballero Audaz”, y textos breves de otros autores, entre ellos E. Carrère, Fernández Flórez y J. Belda, ilustrados por Penagos y Máximo Ramos. El último número nº 502, 1 de enero de 1932, publica textos de Carretero, Salaverría, San José y Gómez de la Serna, ilustrados por Benet, Mezquita y Sáenz de Hernúa.

### 6.7.2.- DISEÑO DE CUBIERTA Y CONTRACUBIERTA

Entre las prioridades que se plantea Artemio Precioso para poder entrar en un mercado fuertemente competitivo, estaba la de lograr que la revista tuviese un impacto visual que facilitase su venta. Fieles a esta intencionalidad las portadas de los volúmenes de la colección presentan siempre dibujos a todo color alusivos al contenido de la novela. Lógicamente, el enorme número de ejemplares propicia el que en unos casos las cubiertas tengan mayor calidad y relación con el tema que en otros. En cualquier caso se observa una evolución con respecto a *La Novela Semanal*, pues la colección de Artemio, más cuidada en su presentación, omite la fotografía del autor en primera plana y diseña casi siempre portadas figurativas. A modo de ejemplo podemos centrar nuestra atención en *Horas de París*<sup>955</sup> donde se representan con detalle a los dos protagonistas, un hombre y una mujer, vestidos a la moda de los años veinte, en medio de lo que se intuye una conversación problemática, a juzgar por el rostro ceñudo del joven. El colorido de la escena es ciertamente apropiado, combinando los azules, rosas marrones y blancos en diversas variedades cromáticas, Atractiva y con carácter más irónico es la cubierta de *Los niños de París*<sup>956</sup> que capta a Carlitos Romaguillas y a su amante con un gesto cómico que denota el talante de la propia obra. Los personajes están dibujados con tal minuciosidad que se distinguen las formas sensuales de la dama e incluso las rayas de la camisa del caballero. El retrato de una bella mujer es el motivo de la portada de *La eslabones*<sup>957</sup>. En otros casos como *La muerte de un señorito juerguista*<sup>958</sup> es una pareja bailando la que cubre la portada. Un punto interesante a la

---

<sup>955</sup> Vid., A. de Hoyos y V., *Las horas de París*, Ilus. Pomareda, *La N. de H.*, nº 315, 25 mayo de 1928.

<sup>956</sup> Vid., J. Belda, *Los niños de París*, Ilus. Esteban. *La N. de H.*, nº 306, 23 marzo de 1928.

<sup>957</sup> Vid., E. Zamacois, *La eslabones*, Ilus. Solis Vila, *La N. de H.*, nº 209, 14 mayo de 1926.

<sup>958</sup> Vid., A. Precioso, *La muerte de un señorito juerguista*, Ilus. Quintanilla, *La N. de H.* nº 366, 17 mayo de 1929.



hora de analizar las cubiertas de *La Novela de Hoy* es la relación imagen - texto establecida en torno al carácter fuertemente sensual de muchos de los argumentos de las novelas cortas.

Ya hemos hecho referencia a la importancia que las colecciones de novela erótica tuvieron en este momento, una época a la que José María López Ruiz califica como “Una década absolutamente picante”, en la que proliferaron las revistas sicalípticas<sup>959</sup>, con ilustraciones e imágenes “impactantes”. Ello quiere decir que la competencia venía por todos lados y *La novela de Hoy*, fiel a su idea de convertirse en producto de mayorías, había de mantener un difícil equilibrio entre producciones de clara tendencia pornográfica, con el indudable atractivo que ello suponía, y otras de línea más convencional, que no resultasen dañinas a la moral de la época. Con la finalidad de resaltar los contenidos y atraer al lector, los dibujantes crean para las portadas ilustraciones de cierta sensualidad, que, pese al atrevimiento de los argumentos de muchas de estas novelas, están lejos de las cubiertas de colecciones y revistas realmente pornográficas del momento, comparadas con las que las de *La Novela de Hoy* no serían ni siquiera atrevidas.

José María Ruiz López, comenta a propósito de una de las revistas:

“Quizá la última colección monárquica, con prolongación en la república fuese una de título inequívoco. *Picardías*. De escandalosas portadas

---

<sup>959</sup> “El término sicalipsis tiene un significado y un origen imprecisos. Suele utilizarse para denominar a muestras de cultura de masas (espectáculos, canciones, novelas largas y breves) que comparten el tema de atrevidas y van del erotismo sentimental a lo abiertamente pornográfico. En cuanto a su origen, señala Corominas se procedencia griega: sykon -συκον (vulva) más aliptikos - αλιπτικός (excitar). Serge Salaün indica otra procedencia más acorde con su carácter popular: se trataría de una etimología popular motivada por la confusión entre apocalípticas y epiléptica. Término, el último, aplicado con frecuencia en el escenario” (cfr. Serge Salaün, *El cuplé, 1900-1936*, Madrid, Espasa Calpe, 1990, pp. 126-127). Vid., además, María Asunción Galindo Alonso, *La novela de una hora*, (tesis doctoral), Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, Director: Dr. D. Gonzalo Santonja Gómez, septiembre 1996. [Documento: en línea]. Dirección URL: <<http://www.ucm.es/BUCM/tesis/19911996/x/4/x4000001.pdf>>. Es obvio que lo “psicalíptico” hace referencia a lo sexual.

(siempre, viniese a cuento o no con los textos), aparecía una “girl” absolutamente desnuda<sup>960</sup>”.

De ahí el jocoso comentario que merece al propio Ruiz López, el hecho de que la dictadura del Primo de Rivera prohibiese a Artemio Precioso algunas de sus revistas:

“Por ello aunque en principio nos pueda chocar, durante el mandato de Primo de Rivera, lo que estaba prohibido para la plebe (las revistillas picaronas y desvergonzadas, suspiro y respiro para los olvidados al gran banquete de los placeres), no lo estaba para otros destinatarios más “exquisitos” y preparados, que naturalmente solían ser más minoritarios que aquellos”<sup>961</sup>.

En esta línea de cierto erotismo, estaría la imagen sensual de la mujer al más puro estilo “Penagos”, que es portada en *Por qué engañan ellas*<sup>962</sup>, o la cubierta de *La que quiso ser libre*<sup>963</sup>, realizada por Demetrio, quien reservó para el interior las escenas explícitas de amor lésbico, utilizando para la presentación un dibujo meramente sugerente.



*Por qué engañan ellas*  
Ilus. Penagos



*La que quiso ser libre*  
Ilus. Demetrio

Las contraportadas de la colección también son muestra de una cuidada presentación. Durante los setenta y seis primeros números se incluía una fotografía del

<sup>960</sup> Cfr., José María Ruiz López, *Los pecados de la carne*, Madrid, Temas de Hoy, 2001 p. 75. Esta obra refleja de modo gráfico el mercado de las revistas verdaderamente pornográficas, recogiendo gran cantidad de ilustraciones que demuestran la diferencia entre sus portadas y las de *La Novela de Hoy* y otras colecciones de novela breve.

<sup>961</sup> Cfr. José María Ruiz López, *Los pecados de la carne*, cit., p. 173.

<sup>962</sup> Vid., A. Precioso, *Por qué engañan ellas*, Ilus. Penagos, *La N. de H.*, nº 160, 5 junio de 1925.

<sup>963</sup> Vid., A. Precioso, *La que quiso ser libre*, Ilus. Demetrio, *La N. de H.*, nº 68, 31 agosto de 1923.

autor, y a partir del nº 77 se coloca una caricatura en color realizada por el dibujante Sirio. Conforme avanza la colección, a partir del nº 125 se destinan las contraportadas a la inserción de publicidad, casi siempre referida a la propia empresa editorial y a sus obras en el mercado

### **6.7.3. LA PRODUCCIÓN DE NOVELA CORTA. AUTORES E ILUSTRADORES.**

La elevada cantidad de obras publicadas en *La Novela de Hoy* y el hecho de que siempre estuviesen ilustradas propician el que la nómina de ilustradores sea muy alta y que algunos dibujantes ejerciesen con cierta asiduidad su labor en la revista. Desde el primer año de su publicación, fueron ilustradores de los volúmenes editados por la colección: Máximo Ramos, Ricardo Marín, Izquierdo Durán, Ochoa, Riquer, Quintanilla, Robledano, *Karikato*, Sánchez Felipe, Demetrio, Varela de Seijas, José Zamora, Bartolozzi, Ribas y Penagos; en años sucesivos se sumaron a los mencionados los dibujantes Echea, Gil de Vicario, Antonio Juez, Reyes, Linaje, Baldrich, *Sirio*, Vázquez Calleja, *Xaudaró*, Puig, Garrido, Guillén, Riudavets, Rodríguez Domínguez; en 1925 dibujan por vez primera en *La Novela de Hoy* Mihura y Herreros; en fecha posterior colaboran en la revista de Artemio Precioso Bradley, Solís Ávila, Martínez de León, Tovar, Mel, Gazo, Cañabate, Almada, Esteban, Pomareda, Manchón, Augusto, Ontañón, Souto, Puyol, Tauler, Sama, Miguel Ángel, Ramírez Montesinos, Alvear, Benet, López Amor, Sainz de Morales, Luís Sanz, Soler Berenguer y Amster.

De todo ellos, los que más colaboraron fueron Vázquez Calleja, que ilustró cuarenta y cuatro números, Varela de Seijas que dibujó en treinta y nueve ocasiones, Ochoa en veintiocho, y Ramírez que lo hizo para más de treinta volúmenes. La vinculación de estos dibujantes a las revistas dependía de los gustos del público, además de los intereses económicos de la editorial. Pero con la mayoría de estas plumas ha

ocurrido lo mismo que con los autores de la época: se han convertido en grandes olvidados y su labor raramente ha trascendido al mundo del arte, porque no sobrepasó los límites temporales de la Guerra Civil, excepción hecha de casos puntuales como el de Penagos, el de Ochoa que luego sería un gran retratista de la nobleza.

La firma de Penagos aparece en esta colección literaria, como muestra de que estamos ante uno de los dibujantes más prolíficos, versátiles e importantes de la ilustración española en la primera mitad del siglo XX, integrante además, del movimiento de renovación que se produce en el campo de la representación gráfica durante los años veinte y treinta<sup>964</sup>. Rafael de Penagos Zalabardo nace en Madrid en 1889. A temprana edad, ya apuntaba cualidades artísticas que empieza a desarrollar en la asistencia a la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado (Escuela de Bellas Artes de San Fernando), donde fue compañero de otros nombres importantes como José Solana y Victorio Macho. Como Bartolozzi, Penagos se abre a las novedades europeas tras un viaje que realiza en 1912-13 a París y a Londres. De regreso a España empieza su colaboración en la prensa del momento. Dibuja para *La Esfera*, *Blanco y Negro*, *ABC* y otras revistas y periódicos, además de realizar ilustraciones para los célebres *Cuentos de Calleja*. En *La Esfera*, además de su actividad como ilustrador, protagonizará un significativo cambio en lo publicitario, que se suma a la dignificación del anuncio comercial madrileño iniciado hacia 1916 por marcas de perfumería, que, como *Perfumería Gal* convocaban concursos, uno de los cuales ganó Penagos, por lo que colaboró después asiduamente con esta empresa<sup>965</sup>. Mención especial merece su intensa labor en el mundo del cartel. Conquistó una larga serie de premios (Círculo de Bellas

---

<sup>964</sup> De su importancia y la actualidad de su obra nos da idea el hecho de que, en 1982, la *Fundación Mapfre Vida* crea en su memoria y homenaje el *Premio Penagos de Dibujo*, uno de los certámenes más importantes dedicados al dibujo creados en España en el siglo XX.

<sup>965</sup> Son suyos los anuncios de Heno de Pravia que aparecen en *La Esfera* y en otras publicaciones.

Artes de Madrid) y ganó incluso un importante concurso en Barcelona (Chocolates Amatler, 1913). Su fama se incrementa, a partir de 1925, al obtener la Medalla de Oro en la Exposición Internacional de Arte Decorativo de París, con la que se inicia el estilo Art- Déco. Nombrado a los cuarenta y seis años catedrático de Dibujo, comienza a impartir clases en el Instituto Cervantes y continúa su labor docente en Valencia. A partir de 1948, marcha a América donde reside en Chile hasta 1952 y un año más tarde en Buenos Aires. Su regreso a España data de 1953 solamente un año antes de que una trombosis cerebral acabara con la vida de este prolífico dibujantes que había realizado a lo largo de su trayectoria profesional unas 15.000 obras entre dibujos, ilustraciones, portadas, carteles y retratos.

Junto con Ribas y Bartolozzi, Rafael de Penagos crea la ilustración Art-Decó<sup>966</sup> en nuestro país, incluso antes de que su modelo triunfara y se impusiera en el mundo. Uno de los méritos de Penagos está en haber popularizado una imagen de mujer que fue reflejo de las modas y las tendencias extranjeras. Su estilo personal y rotundo, pero al mismo tiempo refinado, encajaba muy bien con las tendencias de la burguesía del momento que intentaba situarse en la modernidad que venía más allá de las fronteras españolas. Capto como nadie la figura femenina moderna de los años de entreguerras y popularizó las “Mujeres Penagos”, a partir de las “midinettes”, que conoció en París, con sus melenitas a lo *garçon*, el talle bajo y la falda corta Pese a ser muchos los que practicaban un arte similar al suyo, consiguió, con sus características figuras femeninas,

---

<sup>966</sup> Innovador estilo de diseño que fue muy popular en las décadas de 1920 y 1930. Se utilizó principalmente en mobiliario, joyería, vestimenta, cerámica y diseño de interiores. Sus formas estilizadas transmitían elegancia y sofisticación. Aunque el estilo cobró forma en la década de 1920, el término Art Decó, no se aplicó hasta 1925, cuando se celebró en París la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas, importante muestra de diseño. En esa exposición la ilustración del momento demostró que ante la disyuntiva de pertenecer al arte “mayor” o al “aplicado”, se inclinaba claramente por lo segundo. Así se convirtió más en una compañera de la decoración que en una continuación de la pintura. Característica del nuevo estilo es la utilización de líneas definidas, contornos nítidos y formas elegantes y simétricas. También se asocian al estilo los colores brillantes

maquilladas, modernas, escuetas, el definidor de la imagen de los años veinte en Madrid y, por ende, en casi toda España<sup>967</sup>..

Él define con mayor claridad el nuevo estereotipo de la mujer moderna, la mujer como símbolo y motor de un mundo que se transforma y se abre a lo moderno, rompiendo con la idea romántica de mujer plácida entrada en carnes y de tipo castizo. La incipiente sociedad de consumo divulgará a través de los productos de difusión masiva, como las revistas o las colecciones de novela corta, este nuevo tipo de mujer al que quieren acercarse las mujeres de todas las clases sociales, porque en definitiva lo que Penagos hace nos es retratar un modelo existente sino crearlo. Y es en este terreno en el que nos parece interesante analizar la función de Penagos como ilustrador de las colecciones de novela corta. Trabajó fundamentalmente para dos de las grandes colecciones *La Novela Semanal* para la que ilustró veinte títulos y *La novela de Hoy* donde dibujó diecinueve ejemplares.

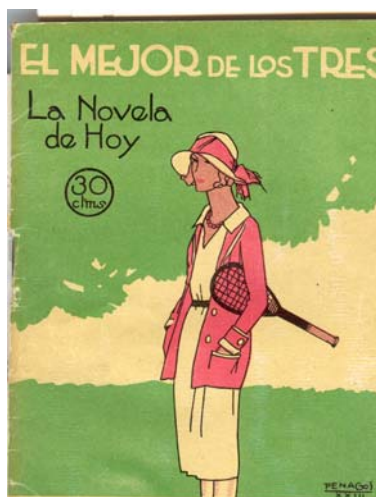
Desde la propia portada de las colecciones se plantea esta visión de mujer nueva, una joven delgada, sin curvas, con el pelo casi siempre corto. Así, Blanca la protagonista de *El mejor de los tres*<sup>968</sup>, responde a ese prototipo de mujer que fuma, conduce el vehículo, juega al tenis. La cubierta se continúa con las diez ilustraciones interiores en las que la protagonista, sola o acompañada, sigue respondiendo a la imagen de mujer diferente, ya sea en escenas de calle, de deporte, o de simple conversación en un café. No por modernas, o quizá por ello, las “mujeres Penagos” dejan de tener una apariencia fuertemente erótica. Al contrario, se trata de féminas que triunfan en el mundo de los hombres porque su aspecto es sofisticado y elegante, vestidas a la última

---

<sup>967</sup> Vid., *Un Siglo de Ilustración Española en las páginas de Blanco y Negro*, Catálogo, Sevilla, Prensa Española S. A, 1992, p. 100.

<sup>968</sup> Vid., Alberto Insúa, *El mejor de los tres*, Ilus. Penagos, *La N. de H.*, nº 63, 27 junio de 1923.

moda, se presentan rodeadas de objetos de lujo y de complementos que denotan la riqueza y el glamour del ambiente en que se desenvuelven. Un ejemplo de ello es la cubierta de *La caza de la mariposa*<sup>969</sup>, para la que Penagos dibujó una mujer de interminables piernas, talle esbelto y anguloso rostro, ataviada con provocativo traje escotado, espectacular sombrero y rodeado de símbolos de lujo: champagne, copas flores y todo ello enmarcado en la propia postura de la dama, sentada sobre una mesa y el simbolismo del color, en particular el rojo de las flores alusivo a la pasión.



*El mejor de los tres*  
Ilus. Penagos



*La caza de la mariposa*  
Ilus. Penagos

Para finalizar, no podemos dejar de señalar la adaptación sensual que se produce en algunos cuadros de novelas cortas ilustradas por Penagos, en los que esas mujeres elegantes, delgadas y modernas, son dibujadas ligeras de ropa o en escenas de tono más atrevido, en función de la necesidad del argumento caso que se produce en algunas ilustraciones de *Por qué engañan ellas*<sup>970</sup>. Técnicamente la obra de Penagos también

<sup>969</sup> Vid., W. Fernández Flórez, *La caza de la mariposa*, Ilus. Penagos, *La N. de H.*, nº 63,26 mayo de 1922.

<sup>970</sup> Vid., Artemio Precioso, *Por qué engañan ellas*, cit., pp. 21, 27, 31

supone una revolución en la ilustración moderna española. Sus dibujos de tintas planas y grandes simplificaciones formales con introducción de recursos reservados hasta entonces al minoritario sector de las vanguardias. Penagos lleva la ilustración gráfica a su mayoría de edad, liberándola de los resabios pintoralistas que pervivían desde el siglo XIX y fomenta el gusto por una cierta geometrización; por los colores puros y brillantes y sin matices o degradados por las superficies planas, sin falsas perspectivas; por la frialdad y la majestuosidad de las imágenes. No pretende reflejar tanto una realidad visual, cuanto una nueva realidad moral, una nueva manera de entender la realidad. Son dibujos que marcan un nuevo arquetipo, un nuevo ideal y por ello, un nuevo clasicismo de lo moderno, al igual que establecían los artista de vanguardia. Penagos no solo independiza la ilustración gráfica como género artístico en sí mismo sino que además lleva a la vida cotidiana los principios y planteamientos del arte de vanguardia, casi clandestinos de puro minoritarios y logra que adquieran legitimidad a los ojos de una nueva sociedad que los hará suyos, que los recibirá con una naturalidad sorprendente.

Otro de los ilustradores de *La Novela de Hoy*, interesante por su labor en la época, y por lo acentuado de su evolución artística, es Demetrio López Vargas, que aunque en las revistas “atrevidas” de los años veinte y en la época posterior a la guerra civil utilizó diversos pseudónimos como *Asirio* o *Deloyvar*, en su colaboración en las colecciones de novela corta siempre lo hemos localizado con la firma *Demetrio*. Sobre la vida y obra de este dibujante ha realizado una excelente investigación el doctor José Luis Molina Martínez<sup>971</sup>, quien ha seguido la peculiar trayectoria vital y artística de este

---

<sup>971</sup> Vid., José Luis Molina Martínez, *Demetrio López Vargas (Lorca, 1886-Madrid, 1959), dibujante e ilustrador. Una reivindicación imposible*, Lorca, Consejo Municipal de Cultura y Festejos, 1988.



dibujante que gozó de una popularidad extraordinaria en el Madrid de los años veinte y treinta, pero sufrió precariedad, represión y el olvido en la época de la postguerra. Demetrio López Vargas nace el día 9 de mayo de 1886 en Lorca, ciudad en la que residía su familia por razones laborales, toda vez que su padre se encontraba trabajando en el trazado del ferrocarril Lorca-Águilas. Ya en Madrid, contrae matrimonio con una joven gitana a la que rapta de su tribu con su consentimiento, pero que muere pronto. Tras alcanzar cierto bienestar, conoció a la actriz Julia Medero con la que conviviría y encontraría estabilidad hasta su muerte. La represión franquista, ante unas infundadas acusaciones de masonería, le llevaron a la cárcel, de donde pudo salir con la ayuda de Víctor de la Serna y otros periodistas, tras consentir en llevar a cabo un esperpéntico exorcismo y contraer matrimonio eclesiástico con Julia Medero. Los años que siguieron trabajó en el diario *Informaciones* donde fue apagándose lentamente hasta el 3 de noviembre de 1960 en que falleció.

Su vida artística comienza en 1912, el 20 de abril, en el nº 52 de *La Hoja de Parra*<sup>972</sup>. Fue esta una revista chabacana, bordeando siempre el chiste verde, lo procaz y la doble intención, como se puede observar en los mismos dibujos y textos que para ella realizó *Demetrio* a los que no se les puede negar carácter popular. A partir de ahí, el dibujante se dedica a ilustrar pequeñas novelas pornográficas y aporta su trabajo a revistas de la misma línea que era la que triunfaba en ese momento. La década de los veinte, un tiempo de auge pornográfico generalizado, a pesar de la censura férrea que impuso la Dictadura de Primo de Rivera, fue una edad dorada de la prensa sicalíptica, que, poco a poco, merced a ese ataque dictatorial a la libertad de expresión y de opinión,

---

<sup>972</sup> *La Hoja de Parra*, una revista festiva dirigida por Carlos Miranda, aparecía los sábados al precio de 5 ctms. Tenía sus oficinas en Méndez Álvaro nº 2. Salió su primer número el 7 de mayo de 1911 y el último el 30 de noviembre de 1912.

irá tomando otros adjetivos como galante erótica, frívola o picante. Son unos años de auténtica avalancha de revistillas de subido color en las que *Demetrio* colabora activamente. Se constata su trabajo en *La Novela Exquisita*, colección del Madrid de la mitad de los años veinte, que alcanzó casi el centenar de títulos, se vendía al precio de 60 céntimos de peseta el ejemplar y contaba con bonitas portadas a todo color generalmente de Pan, “Zala” (Penagos) y Demetrio. Una obra casi personal de Demetrio López Vargas es la revista *El viejo verde*, de la que era prácticamente único dibujante, pues el plato fuerte de la publicación eran las mujeres opulentas del ilustrador, que también realizaba las contraportadas a color y muy atractivas. Subtitulada “*Crónica mundana*”, *El viejo verde* se ponía a la venta los domingos y se imprimía en los talleres de El Mentidero. Los colaboradores literarios no eran muchos: Demetrio que firmaba con algunos pseudónimos, Manuel Casado, Larios de Medrano, Álvaro Garcés o el también dibujante Fernando Luque<sup>973</sup>. A partir de 1923, entra en la órbita de Artemio Precioso, capitaneando los dibujos del semanario frívolo *La vida* y sobre todo de la revista *Muchas Gracias* en la que colabora desde 1924. Sería esta publicación la que le llevaría a la fama y donde creó sus propios personajes como la “cocota” Mary Lola.

En *Muchas Gracias*, a decir de Molina Martínez,

“Demetrio demuestra ya que posee un mundo crítico que desarrolla con unos dibujos apropiados. Son todas figuras femeninas que retratan la despreocupación de una época, que recoge algo que está en la calle sea crítica, murmuración o moda. Y ese desprecio por la linealidad lo retoma Demetrio presentando la rotundidad de un cuerpo como disfrute en sí, resaltando la erótica de lo cotidiano, lo macizo frente a lo señorial sin que sus mujeres estén privadas de elegancia<sup>974</sup>”.

---

<sup>973</sup> Nacida en la edad de oro de la sicalipsis teatral (el cuplé y las variedades), *El viejo Verde* incorporaba a sus páginas un *Cancionero* sacado de la extensísima variedad cupleteras del momento. En realidad eran una excusa para publicar el retrato de la última cupletista.

<sup>974</sup> Cfr., José Luis Molina, *Demetrio López Vargas (Lorca, 1886-Madrid, 1959), dibujante e ilustrador. Una reivindicación imposible*, cit.

Demetrio no solamente se dedica a este tipo de revistas o publicaciones frívolas sino que también realiza ilustraciones en ejemplares de las colecciones de novela corta. Concretamente dibuja para *El Libro Popular*<sup>975</sup>, *La Novela de Noche*<sup>976</sup> y *La Novela de Hoy*. A partir de 1930, superada la censura impuesta por la Dictadura, el dibujante trabaja para *La Libertad* e ilustra para Juan Pérez Zúñiga la sección *Madrid Cómic*. Empezará entonces a concebir a sus personajes infantiles, que se continuarán en la revista semanal *Crónica* donde aparecerán por primera vez *Lolín y Bobito* dos de sus creaciones más peculiares. En 1931 en el diario *Informaciones* inicia la serie *Ciencaras y Marujita*. Su dedicación al mundo infantil es ya bastante clara. Conducen la sección *Las mujeres y los niños* e ilustra los cuentos infantiles de *Los cuentos de la abuelita*. Acabada la guerra civil, se refugia en el diario *Informaciones* al que retornará cuando salga de la cárcel. En 1954, en este mismo diario, saldrá un suplemento infantil donde Demetrio crea nuevos personajes: *Biscocho*, *El Profesor Oficio*, *León* y retomará aunque transformados a *Lolín y Bobito*.

La evolución en este dibujante es asombrosa, desde sus ilustraciones sicalípticas y eróticas hasta la dedicación al mundo infantil, ha transcurrido toda una vida en la que

---

<sup>975</sup> Para *El Libro Popular* ilustra un total de trece títulos: L. Bejarano, *Episodios de la guerra de África contados por mi caballo*, Ilus. Demetrio, *El L. P.*, nº 34, 26 agosto de 1913. A. Larrubiera, *Noche de juerga*, Ilus. Demetrio, *El L. P.*, nº 31,5 agosto de 1913. A. Insúa, *El rival. De Germana de Larius a Raimundo Vega*, *El L. P.*, nº 6, 10 febrero de 1914. Segismundo Pey Ordeix, *El pecado de Sor Rafaela*, Ilus. Demetrio *El L. P.*, nº 19, 12 mayo de 1914. J. Belda, *El tenorio de Lavapiés*, Ilus. Demetrio, *El L. P.*, nº 44, 4 noviembre de 1913. R. López de Haro, *El caso del doctor Iturbe*, Ilus. Demetrio, nº 13, *El L. P.*, 3 octubre de 1912. P. Iglesias Hermida, *El asesinato de Sarah Bernhard. Aventuras de un príncipe de escándalo*, Ilus. Demetrio, *El L. P.*, nº 51,23 diciembre de 1913. J. Ferrándiz, *Los dos cenicientos*, Ilus. Demetrio *El L. P.*, nº 43, 28 octubre de 1913. B. Varela, *La defensora del rey y horas trágicas del balneario*, Ilus. Demetrio, *El L. P.*, nº 14, 7 abril de 1914. Javier Bueno, *Una vida*, Ilus. Demetrio *El L. P.*, nº 25,26 diciembre de 1912. Se puede observar que Demetrio ilustra la novela corta de dos sacerdotes cuya obra casi toda es anticlerical. José Ferrándiz, lorquino como él, era sacerdote, mientras Pey Ordeix era jesuita. Es simplemente una anécdota y una constatación.

<sup>976</sup> Demetrio ilustra para *La Novela de Noche* un total de cuatro ejemplares: J. Belda, *El palomar*, Ilus. Demetrio, *La N. de N.*, nº 3,30 mayo de 1924. A. Retana, *El diablo con faldas*, Ilus. Demetrio, *La N. de N.*, nº 14, 15 octubre de 1924. Juan Ferragut, *El amor de su excelencia*, Ilus. Demetrio, *La N. de N.*, nº 27, 30 abril de 1925. Juan Ferragut, *Memorias de un legionario*, Ilus. Demetrio, *La N. de N.*, nº 41,30 noviembre de 1925.

la represión moral del ambiente sociopolítico fue un factor determinante. Pero su caso no es único puesto que son muchos los ejemplos de dibujantes que finalizada la época de preguerra en la que la ilustración tuvo su tiempo dorado, se vieron obligados a dedicarse en el mundo del dibujo al público infantil, caso también de Bartolozzi. Esta capacidad camaleónica de López Vargas de adaptarse a las circunstancias, ideología y necesidades de mercado, no la utilizó exclusivamente en los tiempos difíciles. En su trabajo para las diferentes colecciones de novela corta, muestra su habilidad en introducir un tipo u otro de imagen en función de las expectativas del público lector. Las ilustraciones que realizó para *El Libro Popular* son una muestra de ello, pues dado que los contenidos de estas novelas no entran en la órbita de la sicalipsis tampoco lo hacen las ilustraciones del dibujante. Los volúmenes que ilustró para *La Novela de Hoy*, contienen algunas imágenes subidas de tono, como las anteriormente referidas de *La que quiso ser libre*, pero en general son muestra del Demetrio más convencional, el creador de tipos diferentes, que infunde unos rasgos de personalidad especiales a sus personajes. Las diez ilustraciones a toda plana que realizó para *Devoradora*<sup>977</sup>, indican su capacidad de sintonizar el hilo narrativo con la expresividad del dibujo. Las escena de Cristina la protagonista, en diálogo con el médico o planteándose la posibilidad de provocar la muerte de su marido, son una evidente muestra de ello. Para aumentar esta unión imagen - texto, Demetrio se vale de la utilización de fragmentos narrativos, colocados bajo las fotografías. A modo de ejemplo, podemos observar a continuación la primera de las ilustraciones referidas (Fig 1) en las que el médico informa a Cristina de que la enfermedad de su marido se agrava por culpa de los ímpetus amorosos de su marido hacia ella. Las manos de la mujer en el pecho, la espalda erguida, adelantada en

---

<sup>977</sup> Vid. *Devoradora*, Juan Ferragut, Ilus. Demetrio, *La N. de H.* nº 113, 11 julio de 1924, p.38.

el asiento, son signos icónicos de sorpresa. Por el contrario la postura del médico en un segundo plano pero dibujado con enorme detalle, comunican la forma pausada en la que está intentando transmitir a la esposa de su paciente la noticia.



*Devoradora*  
Ilus. Demetrio  
(Fig 1)



*Isabel Clara*  
Ilus. Demetrio  
(Fig. 2)

Para incidir en los contenidos e intenciones de los protagonistas no solo utiliza el lenguaje corporal, sino que el ilustrador se vale a veces también de sonrisas cómplices o miradas aviesas para que sus personajes comuniquen sus pensamientos. A modo de ejemplo, podemos detenernos en la escena entre José y Antonia (Fig.2 ), el campesino de que se ha enamorado la protagonista de *Isabel - Clara* y que pretende conseguir su dinero, pero engañarla y quedarse con su novia a la que ama. Los rostros de los protagonistas son fiel correlato de la narración y denotan las intenciones que subyacen, a cuya comprensión nuevamente ayuda el texto de la parte inferior.

*-¡Cosas de la vida, Antonia! ¡Lo que pasa! Uno es joven...Yo no voy a negar que la señorita me gusta, me gustaba mejor dicho; pero de eso a quererla es otra cosa (...) Ahora que, bien mirado, ¿Qué debo hacer? ¿Desperdiciar la ocasión de ser rico, muy rico? (...)  
-Pero no por eso voy a dejar de quererte, Antonia ¿Debo dejar de quererte? ¿Debes despreciarme tú? Tú serás rica también, vivirás en la capital, en tu casa...<sup>978</sup>.*

<sup>978</sup> Cfr., A. Precioso, *Isabel Clara*, Ilus. Demetrio, *La N. de H*, n° 92, 15 febrero de 1924, p. 68.

Por encima de cualquier otra consideración las ilustraciones de Demetrio en esta colección, merecen el calificativo de elegantes. Los personajes de *Navegar*, *El centro de la Mesa*<sup>979</sup> o *La que quiso ser libre*, son estilizados y armónicos en un concepto de dibujo nítido y figurativo. Sus mujeres son espigadas, de formas contundentes, pero nunca robustas; Crea imágenes de caballeros, altos, distinguidos, como Demetrio, protagonista de *Navegar*<sup>980</sup> y damas de aspecto imponente con independencia de su oficio, caso de Pilar “La guayaba”, en *El centro de la Mesa*. Las figuras de Demetrio son auténticos estereotipos de la moda de la época que cabrían en la línea de los figurines del momento y que ponen rostro y cuerpo a unos personajes adecuándolos a la temática con su personalísima forma de dibujar.



*Navegar*  
Ilus Demetrio



*El centro de la mesa*  
Ilus. Demetrio

A continuación, incluimos la relación de ilustradores que trabajaron en *La Novela de Hoy* y los títulos que ilustraron, así como los números que ocuparon en la colección.

<sup>979</sup> Vid., J. Belda, *El centro de la mesa*, *La N. de H.*, nº 71, 21 septiembre de 1923.

<sup>980</sup> Vid., Felipe Sassone, *Navegar*, Ilus. Demetrio, *La N. de H.*, nº 151, 3 abril de 1925.

Caracterización y análisis de las revistas más destacadas

ILUS INTER	TITULO	Nº DE COL
A. CASERO (hijo)	<i>El viejecito de la paloma</i>	264
A. JUEZ	<i>El encanto fatal</i>	267
A. RETANA	<i>Mi novia y mi novio</i>	72
	<i>La vendedora de caricias</i>	61
ALMADA	<i>Una mujer como hay muchas</i>	369
	<i>Aventuras democráticas</i>	451
	<i>El tiro por la culata</i>	301
	<i>El cristiano errante</i>	288
	<i>La novela de un libertario</i>	269
ÁLVARO PONSÁ	<i>El más bello amor de Mercedes</i>	166
ALVEAR	<i>El hermano Caín</i>	472
	<i>Mi tía</i>	470
AMSTER	<i>Vivir y soñar</i>	500
	<i>El rey proscrito</i>	512
	<i>La niña débil</i>	489
ANTONIO CASERO	<i>El gaucho Antenor</i>	390
	<i>La ramita de olivo</i>	411
	<i>De hombre a hombre</i>	426
	<i>Llama de Bengala</i>	422
	<i>La torre de Hero</i>	393
	<i>Una mujer demasiado buena</i>	387
	<i>Santa y pecadora,</i>	410
ANTONIO JUEZ	<i>La virtud en el pecado</i>	120
	<i>Emplazamiento</i>	164
	<i>La hora del pecado</i>	42
	<i>Carnaval</i>	93
	<i>La dama de Luxemburgo</i>	150
ARISTO TÉLLEZ	<i>¿Quién sabe?</i>	408
	<i>Placeres y delitos a bordo</i>	406
	<i>Doquinitzio el príncipe afgano</i>	383
	<i>El crimen de un celoso</i>	434
ARRIBAS	<i>La gota de agua</i>	156
	<i>Mi divina majestad</i>	119
AUGUSTO	<i>Las reales antecámaras</i>	335
	<i>Una mala persona</i>	483
	<i>Cien millones de libras esterlinas</i>	432
	<i>El baño de la muerta</i>	384
AUGUSTO	<i>Un viaje movidito</i>	513
	<i>¡Aquel hombre!</i>	496
	<i>Puñal de claveles</i>	495
	<i>Sobre el abismo</i>	507
	<i>Vida nueva</i>	501
	<i>El tulipán rojo</i>	499
	<i>Cuando la ley lo manda</i>	518
BAGARIA	<i>El planeta prodigioso</i>	360
BALDRICH	<i>Las rosas de la burla</i>	312
	<i>El pecado de la inteligencia</i>	124
	<i>La esposa engañada</i>	351
	<i>La seducida</i>	188

Caracterización y análisis de las revistas más destacadas

ILUS INTER	TITULO	Nº DE COL
	<i>Y bendita tú eres</i>	190
	<i>¡La voz que ha salido ahora...!</i>	163
	<i>Gente brava</i>	275
	<i>La pena de no ser hombre</i>	86
	<i>Aurora de España</i>	258
	<i>Déjame... ¡Déjame seguir mi camino!</i>	425
	<i>Olga, la revolucionaria</i>	211
	<i>Flor de fango</i>	222
	<i>Un viaje de bodas</i>	229
BARTOLOZZI	<i>La carabina</i>	129
	<i>El vagabundo inapetente / El primer abrazo</i>	6
	<i>La triste Adriana</i>	78
	<i>Unos pasos de mujer</i>	98
BELLÓN	<i>La calle de Provenza</i>	310
	<i>Montmatre en camisa</i>	289
	<i>El último capricho de Montiel</i>	155
	<i>Gil Balduquín y su ángel</i>	205
	<i>La reina de los Pirineos</i>	187
	<i>La tumba de tita Carmen</i>	169
BENET	<i>El consentido</i>	502
	<i>Milache</i>	465
	<i>Claudia</i>	476
BLUFF	<i>El carnaval en la Habana</i>	173
BOSCH	<i>El autor del crimen</i>	421
BRADLEY	<i>Escapada del infierno</i>	265
	<i>El ángel del portal</i>	197
CAÑAVATE	<i>Los señores apaches</i>	299
	<i>Javiera Pompadour</i>	260
CASERO	<i>La miniatura de María Antonieta</i>	491
	<i>Cruce de caminos</i>	462
CASERO (hijo)	<i>La honrada golfemía</i>	191
CATALUÑA	<i>Un marido relativamente engañado</i>	438
	<i>Los oídos del alma</i>	450
	<i>Mala vida y buena muerte</i>	452
CHARINES	<i>Las remembranzas de Luci</i>	466
CLIMENT	<i>Mi madre me odia</i>	399
DEMETRIO	<i>La que quiso ser libre</i>	68
	<i>Devoradora</i>	113
	<i>Navegar</i>	151
	<i>El centro de mesa</i>	71
	<i>Isabel-Clara</i>	92
DOMINGO DE MENA	<i>El dueño de una vida</i>	463
ECHEA	<i>La sirena furiosa</i>	36
Él mismo	<i>El encanto de la cama redonda</i>	29
ERNESTO	<i>Casi todas se casan</i>	397
	<i>La Fiera Corrupta</i>	402
ESTEBAN	<i>¡Pérez y Pérez!</i>	409
	<i>Pasión de artista</i>	395
	<i>Las veladas de la Señá Isidra</i>	394



Caracterización y análisis de las revistas más destacadas

ILUS INTER	TITULO	Nº DE COL
	<i>La hija del saltimbanqui</i>	391
	<i>Tres peces 4-1º</i>	338
	<i>Cuando el amor nace...</i>	386
	<i>Los niños de París</i>	306
	<i>La voz de Fabricio</i>	368
	<i>Una aventura de amor</i>	365
	<i>K-O ("La novela del boxeo")</i>	361
	<i>Se quedó sin ella</i>	352
	<i>Noche de amor</i>	320
	<i>Cena de pobres</i>	511
	<i>Las otras dos</i>	464
	<i>¡Esperándole!</i>	455
	<i>La virgen muda</i>	446
	<i>Faro sin luz</i>	359
	<i>Guardia de honor</i>	474
	<i>El Rapto de Elena</i>	442
FERXAMA	<i>Las furias cautivas</i>	296
	<i>Trata de blancas</i>	278
FUENTES	<i>El solitario de Yuste o una mala acción</i>	443
FUENTES	<i>Los Jirones</i>	485
GARRÁN	<i>La burladora de Londres</i>	380
	<i>Las bromas de don Crótilo o unos días en la sierra</i>	441
GARRIDO	<i>Coliflor o la hija del mosquito</i>	376
	<i>¿Conoce usted al procesado?</i>	136
	<i>Garagarza o el monstruo de Anita Esparza</i>	238
GARRIDO	<i>La hora del abandono</i>	117
	<i>Polvareda conyugal</i>	353
GAZO	<i>Canción de juventud</i>	253
	<i>El beso monstruoso</i>	230
GIL DE VICARIO	<i>El naufrago</i>	268
	<i>La aventura de Roma,</i>	40
GIRALDEZ	<i>El hombre que huía de su mujer</i>	471
GIRÓN	<i>Amor y morir</i>	149
GUILLÉN	<i>El tonto</i>	158
	<i>La flor del Turia</i>	138
	<i>Flor del mal</i>	106
HELGUERA	<i>La feria del amor</i>	475
HERMUA	<i>Yo soy dos</i>	520
HERREROS	<i>El fruto en sazón</i>	181
	<i>La moral de los idiotas</i>	295
	<i>Hilo de perlas</i>	389
	<i>La domadora</i>	202
	<i>El regreso a Triana</i>	415
ISLAM	<i>Aquel hombre</i>	428
	<i>La encantadora señorita Irma</i>	460
	<i>La puerta falsa</i>	457
IZQUIERDO DURÁN	<i>Una santa mujer</i>	116
	<i>La venganza del marido</i>	424
	<i>Cuando ya no es tiempo</i>	305

Caracterización y análisis de las revistas más destacadas

ILUS INTER	TITULO	Nº DE COL
	<i>El aderezo de esmeraldas</i>	126
	<i>Un crimen pasional</i>	15
	<i>La emperatriz del rastro</i>	249
	<i>Biarritz en Pyjama</i>	18
	<i>El burgo podrido,</i>	132
	<i>Malpica, el acusador</i>	154
	<i>La que se murió de pena</i>	94
	<i>La casa de la cruz</i>	99
JOSÉ CABALLERO	<i>Vísperas de la Gloriosa</i>	418
JOSÉ ZAMORA	<i>El drama del barrio chino</i>	440
	<i>Giordano o el cuento de los cinco perros</i>	4
JUEZ	<i>La confesión de la duquesa</i>	84
	<i>La máscara de bronce</i>	231
JULIO RIUDAVETS	<i>Murió en mitad de la calle</i>	220
KARIKATO	<i>Mis memorias de una noche</i>	28
LAFUENTE	<i>Renunciar es poseer</i>	304
LINAJE	<i>El sultán de recoletos,</i>	56
LÓPEZ AMOR	<i>La guerra del amor</i>	467
LUIS SANZ	<i>La Venus de ébano</i>	505
LUIS SANZ	<i>De lo que no debe huirse</i>	508
	<i>¿Ustedes no se conocen?</i>	509
	<i>El superhombre</i>	515
	<i>El hombre que tuvo harén</i>	521
M. RAMOS	<i>¡Soy del "Racing"!</i>	75
M. QUINTANILLA	<i>Una mujer espiritual</i>	26
	<i>Ganémosle hoy...</i>	20
M. RAMOS	<i>Vida y resurrección</i>	8
	<i>El vengador de Juliano</i>	21
	<i>El juego del amor y de la muerte</i>	30
	<i>Escuela de rebeldía (Historia de un sindicalista)</i>	46
	<i>El viejo del paseo de los ingleses</i>	43
	<i>Coincidencia extraña</i>	17
	<i>Al volver a la vida</i>	48
	<i>El destino</i>	76
	<i>El hijo del cura</i>	80
	<i>La tragedia de Cornelio</i>	82
	<i>Paz suprema</i>	70
	<i>El padre Joselito</i>	67
	<i>El maleficio amarillo</i>	109
	<i>Caza mayor</i>	91
	<i>El bebé de Bernabé</i>	103
	<i>El diablo de los ojos verdes</i>	13
	<i>Cuatro días en el infierno</i>	51
	<i>La tristeza de sentirse gorda</i>	57
	<i>La ilustre Cardona</i>	55
	<i>La casa de Astrarena</i>	308
	<i>Un pobre hombre,</i>	262
	<i>La vida rota</i>	374
	<i>La viuda trágica</i>	303

Caracterización y análisis de las revistas más destacadas

ILUS INTER	TITULO	Nº DE COL
	<i>Lance de amor</i>	255
	<i>Así somos...</i>	319
	<i>En las fronteras des pecado</i>	337
	<i>Ella y la otra</i>	248
	<i>Pandorga</i>	3
	<i>La bohemia londinense (novela madrileña)</i>	243
M. REDONDO	<i>Lolita, buscadora de emociones,</i>	52
M. RAMOS	<i>Odios salvajes</i>	64
MANCHÓN	<i>La mujer del pope</i>	321
	<i>Una mujer precavida</i>	250
	<i>0,60</i>	272
	<i>La hija del muerto</i>	285
	<i>La mujer, la espada y la verdad</i>	286
MANCHÓN	<i>El crimen del otro</i>	251
MANSBERGER	<i>Doña Prudencia, mujer ligera</i>	59
MARÍN	<i>El picador y su mujercita</i>	14
	<i>El foro de los gastos</i>	336
MASBERGER	<i>La devoradora</i>	207
	<i>La venganza de Gaitán</i>	245
	<i>La campanera</i>	219
	<i>El embajador de la luna</i>	183
	<i>La desconocida de todas las noches</i>	256
	<i>¿Quién mató a Pedro Juan?</i>	456
MAY	<i>Muy siglo XX</i>	290
	<i>Felisa salva su casa</i>	171
	<i>El hijo postizo</i>	175
MEL	<i>El amo del mundo</i>	276
	<i>"Quinito"</i>	522
	<i>La mujer de su vida</i>	477
	<i>El suicidio de Blas de Dueso</i>	504
	<i>Un alma de librero</i>	473
	<i>Fuego en la nieve</i>	516
	<i>El destino implacable</i>	490
	<i>Lo horrible</i>	266
	<i>Ella no tuvo la culpa</i>	486
MEZQUITA	<i>Una luz de sotoblanco</i>	502
MIGUEL ÁNGEL	<i>Una chula de corazón</i>	482
MIHURA	<i>La calma turbada</i>	177
	<i>Las orejas</i>	206
	<i>Charito, la más juncal</i>	195
	<i>Monsieur Conelle</i>	233
MOLINÉ	<i>¡Le pasa a cualquiera!</i>	186
N. MEDEL	<i>La Venus de encrucijada</i>	281
OCHOA	<i>El santo que se condenó</i>	244
	<i>La farsa viva (o la locura del "Trustero")</i>	39
	<i>El prodigio de un amor</i>	89
	<i>El sol de los muertos</i>	35
	<i>La sombra de otro amor</i>	88
	<i>Una hora mala la tiene cualquiera...</i>	44

Caracterización y análisis de las revistas más destacadas

ILUS INTER	TITULO	Nº DE COL
	<i>El signo de Siva</i>	62
	<i>Los papeles de un loco</i>	100
	<i>El fruto de su vientre</i>	19
	<i>Los marineros y sus amigas</i>	193
	<i>Luz roja</i>	66
	<i>Fútbol... Jazz-Bann</i>	127
	<i>La moral de lo inmoral</i>	32
OCHOA	<i>Las tres queridas</i>	147
	<i>La roja</i>	343
	<i>Los fantasmas</i>	134
	<i>La venganza del muerto</i>	131
	<i>El vacío absoluto</i>	81
	<i>La divina pirueta ("Capítulos autobiográficos")</i>	50
	<i>Huella de luz</i>	128
	<i>La jaula de los locos</i>	122
	<i>Un visionario</i>	23
	<i>La virgen casada</i>	54
	<i>Humo en los ojos; Al filo de la tragedia</i>	112
	<i>El crimen de un sátiro</i>	172
	<i>El emigrante</i>	118
	<i>El idilio de "Artagnan"</i>	168
	<i>El último amor de María De Magdalá</i>	101
ONTAÑÓN	<i>Pirata del charco</i>	397
	<i>Huerto de rosas</i>	356
	<i>La revolución sentimental ("Patraña burlesca")</i>	373
OSCAR	<i>El condotiero</i>	433
	<i>Casa de amor</i>	497
	<i>El milagro</i>	514
	<i>Vida y milagros del pícaro Andresillo Pérez</i>	450
PENAGOS	<i>El mejor de los tres</i>	63
	<i>La señorita estatua</i>	11
	<i>El légamo de la tragedia</i>	108
	<i>La caza de la mariposa</i>	2
	<i>Por su propia mano,</i>	16
	<i>Nadie lo vio</i>	114
	<i>La culpa secreta</i>	148
	<i>La gloria de Santa Irene((Sol de Milagro))</i>	135
	<i>Mi mujer</i>	140
	<i>La sangre triunfante</i>	115
	<i>El bebedor de lágrimas,</i>	111
	<i>El juego de la vida</i>	133
	<i>Por qué engañan ellas</i>	160
	<i>El comediante fonseca,</i>	58
	<i>Bestezuela de placer</i>	33
	<i>Por qué no aplaudió Nelly</i>	110
	<i>La hora buena</i>	96
	<i>San Manuel Bueno, Mártir</i>	461
	<i>El matrimonio de Restrepo,</i>	105
PETIT	<i>El tenorio emigrante</i>	458

Caracterización y análisis de las revistas más destacadas

ILUS INTER	TITULO	Nº DE COL
PICÓ	<i>Muchas se casan</i>	217
PICÓ	<i>El intruso</i>	215
	<i>En el misterio de la noche</i>	203
	<i>Una chica traviesa</i>	200
	<i>El amor de las histéricas</i>	184
	<i>¡Lavó su honra...!</i>	170
	<i>El marido de Mercedes</i>	157
	<i>También en el fango hay rosas</i>	185
PLA-BAL	<i>La sirena cautiva</i>	492
POMAREDA	<i>La diablo</i>	274
	<i>El que nace feo y pobre</i>	271
	<i>El ferial de las locas</i>	333
	<i>Pinón</i>	493
	<i>Guiones del destino</i>	510
	<i>Historia cínica</i>	519
	<i>Guiones del destino</i>	510
	<i>Ilustres bodas de plata</i>	341
	<i>Horas de París</i>	315
	<i>Cosas del tapete verde</i>	445
	<i>Una pena de muerte</i>	439
PUIG	<i>Los amantes de Cuenca</i>	125
	<i>Amor condicionado</i>	123
	<i>La vuelta del marido pródigo</i>	213
	<i>La escoria del amor</i>	159
	<i>Alta mar</i>	153
	<i>Río arriba</i>	239
PUYOL	<i>A Jacinto le admira</i>	484
	<i>¿Cómo era Susana?</i>	453
	<i>Pequeñas cosas</i>	414
	<i>¡La piscina, la piscina!</i>	417
	<i>El poeta y la princesa</i>	398
	<i>Lo menos noventa y nueve</i>	430
	<i>Otra castiza de Samaria ("Estampa Isabelina")</i>	392
	<i>Por las lindes del amor</i>	448
	<i>Rémora</i>	429
	<i>... Y llegó hasta la espía</i>	407
	<i>Tierra firme</i>	397
QUINTANILLA	<i>La muerte de un señorito juerguista</i>	366
	<i>El chulito de las cuatro y media</i>	354
	<i>Ella es así</i>	178
	<i>La paz familiar</i>	284
	<i>Luna en el desierto</i>	334
	<i>La Monolo</i>	325
	<i>Villa-Miel</i>	279
QUINTANILLA	<i>¿Más fuerte que el amor?</i>	189
	<i>...y ellas, morenos</i>	323
	<i>El diario de un marido infiel</i>	332
	<i>La conquista de París</i>	437
	<i>El desdeñoso</i>	436

Caracterización y análisis de las revistas más destacadas

ILUS INTER	TITULO	Nº DE COL
	<i>Doble crimen</i>	79
	<i>Los hombres de "la charca"</i>	257
	<i>Águilas de acero</i>	226
	<i>La vida</i>	194
R. MARÍN	<i>Amor de mujer</i>	34
	<i>los ambiguos</i>	9
RAFAEL RODRÍGUEZ	<i>Mi amigo el verdugo</i>	419
	<i>La conquista del pájaro azul</i>	180
RAMÍREZ	<i>Verde y con pintas</i>	294
	<i>La noche de Venecia</i>	298
	<i>Zacarias el Cruzado o Agüero nigromante</i>	225
	<i>El canelo</i>	224
	<i>El hotel vacío</i>	223
	<i>La verdadera mujer</i>	208
	<i>El réprobo</i>	214
	<i>Conquista de torero</i>	237
	<i>El único pecado</i>	344
	<i>Evas y manzanas</i>	311
	<i>Cadalso de oro</i>	313
	<i>El fabricante de recuerdos</i>	314
	<i>La traviata en Marsella</i>	322
	<i>El nido en la tormenta</i>	182
	<i>Doña Milagros</i>	273
	<i>El reflejo de Caín</i>	192
	<i>El cortijo de las palomas</i>	196
	<i>La aventura de los ojos claros</i>	329
	<i>El secreto de la baronesa</i>	198
	<i>Un error judicial</i>	261
	<i>Los ratos buenos y malos de Gil</i>	104
	<i>Sor Dedal</i>	328
	<i>Los labios de la herida</i>	252
	<i>Chrysotemis</i>	291
	<i>Fragmentos de una novela</i>	326
	<i>Fábula de amor</i>	331
	<i>Humo de opio</i>	401
	<i>Clarita Reyes</i>	349
	<i>Petenera</i>	254
	<i>La liga</i>	221
RAMÍREZ	<i>La confirmación del amor</i>	282
RAMÍREZ MONTESINOS	<i>La permanente</i>	488
	<i>La marquesa loca</i>	480
	<i>El collar de Afrodita</i>	525
	<i>La ironía de la vida</i>	478
	<i>La puerta que se cerraba sobre la eternidad</i>	498
RAMOS	<i>El verano de los membrillos</i>	161
REDONDO	<i>...y en la hora de la muerte...</i>	69
REYES	<i>El abismo de la voluptuosidad</i>	49
	<i>Memorias de un buzo</i>	45
	<i>Los locos de la calle</i>	65

Caracterización y análisis de las revistas más destacadas

ILUS INTER	TITULO	Nº DE COL
RIBAS	<i>Un idilio de quince días</i>	27
	<i>Un día de emociones</i>	85
	<i>¿Cuál...?</i>	73
	<i>La caricia de los brillantes</i>	90
	<i>La locura del "Rolls"</i>	130
	<i>El momento difícil</i>	1
RICARDO MARÍN	<i>La celada</i>	7
RIQUER	<i>La siesta</i>	317
	<i>El viaje sin retorno</i>	327
	<i>La casa de Pepita</i>	31
	<i>El pecado pretérito</i>	47
	<i>El gallo de Santiago</i>	270
	<i>La piel de Paca</i>	241
	<i>El tercer Fausto</i>	37
	<i>El berilo azul</i>	381
	<i>Los Micos</i>	277
	<i>La mártir de los besos</i>	450
	<i>La mujer nueva</i>	396
	<i>Un pobre loco</i>	330
	RIUDAVETS	<i>La sangre del sacrificio</i>
	<i>El niño perdido</i>	141
ROBLEDANO	<i>La buena "Estrella"</i>	77
	<i>El amigo de la "Curri"</i>	5
SÁEZ DE HERMUA	<i>La Caramba</i>	502
SAINZ DE MORALES	<i>El revólver cargado</i>	459
SAMA	<i>El lecho histórico</i>	371
	<i>Lulich y Fifuchi</i>	363
SÁNCHEZ FELIPE	<i>La mocita del collar de cerezas</i>	10
SIRIO	<i>El fantasma</i>	87
	<i>Titina, segunda triple</i>	83
SOLER BELENGUER	<i>Como fracasó Manrique Alcedo</i>	506
	<i>La cigarra de oro</i>	479
SOLER BELENGUER	<i>El emigrante</i>	494
SOLÍS ÁVILA	<i>Pepita</i>	423
	<i>Los eslabones</i>	209
	<i>Roca viva</i>	412
	<i>La señorita "España"</i>	355
	<i>Infierno</i>	370
	<i>La santa desconocida</i>	212
	<i>Precio de mujer</i>	218
	<i>El último amor</i>	405
SOUTO	<i>Los idilios de Montearriba (Amor de Cons.)</i>	447
	<i>Una española en París</i>	378
	<i>Entre gente bien educada</i>	469
	<i>Una aventura en el tren</i>	481
	<i>El fugitivo</i>	431
	<i>Noche y amanecer</i>	382
TAULER	<i>El sexo triunfante</i>	420
	<i>Se prohíbe la entrada</i>	435

Caracterización y análisis de las revistas más destacadas

ILUS INTER	TITULO	Nº DE COL
	<i>El que a hierro mata... es un bestia</i>	403
TÉLLEZ	<i>El beso imposible</i>	444
TONNET	<i>Anacronismo sentimental</i>	348
TORMO	<i>Materia somos</i>	468
TORRES	<i>Paripepiña</i>	372
TOVAR	<i>Casta no es pura</i>	259
VALLS	<i>Lucifer y Compañía</i>	517
	<i>La Penitenta de la "Alegria"</i>	503
VARELA DE SEIJAS	<i>El rey Lear, impresor</i>	201
	<i>El amor no admite leyes</i>	210
	<i>El secreto de Hortensia</i>	60
	<i>La mujer de mi amigo</i>	199
	<i>¡Ella eres tú!...</i>	388
	<i>Pasión y muerte</i>	227
	<i>Papá Saturno</i>	53
	<i>El zodiaco y el amor</i>	204
	<i>Olla podrida</i>	216
	<i>El ladrón</i>	234
	<i>La buscadora de inquietudes</i>	247
	<i>La amazona</i>	74
	<i>Cómo odian las feas</i>	318
	<i>La fabulosa aventura de Blas de Lerena</i>	362
	<i>La lluvia de oro</i>	300
	<i>El dorado trópico</i>	404
	<i>Más hombre que cura</i>	165
	<i>Viaje pintoresco</i>	162
VARELA DE SEIJAS	<i>El cristal de doble visión</i>	524
	<i>La herencia</i>	293
	<i>La gotera</i>	22
	<i>Venus fue a galerías</i>	121
	<i>La familia del Doctor Pedraza</i>	25
	<i>Nuevo juicio de Salomón</i>	146
	<i>Obra de amor, obra de arte</i>	144
	<i>Huelga de golfos</i>	143
	<i>El triunfo de Carmela</i>	142
	<i>Y el amor es otra cosa</i>	139
	<i>Don Paco, el temerario</i>	232
	<i>La dama negra</i>	176
	<i>Olivia, la genial</i>	179
	<i>Los ojos verdes de Otilia</i>	38
	<i>La adúltera, sin saberlo</i>	102
	<i>Aventuras póstumas de Bonifacio Sanabria</i>	174
	<i>El camillero de la legión</i>	12
	<i>Misterio de amor y de dolor</i>	97
	<i>Salomé de hoy</i>	375
	<i>El regalo de la muerte,</i>	41
VAZQUEZ CALLEJA	<i>El doctor y sus amigas</i>	292
	<i>La suerte</i>	287
	<i>La perdió para siempre</i>	283



Caracterización y análisis de las revistas más destacadas

ILUS INTER	TITULO	Nº DE COL
	<i>Piedra de luna</i>	235
	<i>La mujer honrada... en casa y la pierna quebrada</i>	145
	<i>Primavera</i>	236
	<i>Las doce aventuras del año</i>	137
	<i>Historia de un drama que no gustó</i>	95
	<i>Vivir dos veces</i>	263
	<i>Judías verdes</i>	242
	<i>¿Burdeos o Borgoña?</i>	292
	<i>Judas en la Bombi</i>	292
	<i>El honor del otro</i>	292
	<i>La tragedia del hombre que no sabía donde ir</i>	240
	<i>Igual que besa la Bertini</i>	523
	<i>Por un secreto</i>	342
	<i>Los cuatro caballos</i>	350
	<i>El carmen de los claveles</i>	280
	<i>Sangre en la guardia</i>	297
	<i>Carne congelada o la jugarreta de Frescucio</i>	302
	<i>Socorro, la samaritana</i>	307
	<i>Un ligero percance</i>	309
	<i>Sedución</i>	316
VÁZQUEZ CALLEJA	<i>La niña del jefe</i>	324
	<i>La venganza de los hijos artificiales</i>	339
	<i>El millonario polígamo</i>	340
	<i>El misterio de la Encarna</i>	345
	<i>El collar del chino</i>	346
	<i>La fauna reciente</i>	346
	<i>Gaundolin o el maleficio del miedo</i>	346
	<i>Dentro de la ley</i>	347
	<i>Julita la extraordinaria</i>	379
	<i>La tragedia del gordo</i>	449
	<i>El camaféo roto</i>	427
	<i>Las siete palabras</i>	416
	<i>Zahorí</i>	400
	<i>La noria sagrada</i>	346
	<i>Lo que se lleva la vida</i>	385
	<i>Las caras del amor</i>	454
	<i>El calavera a la fuerza</i>	377
	<i>Marcha nupcial</i>	367
	<i>Un caballero español</i>	364
	<i>El cartero de su deshonra</i>	358
	<i>Memorias de un médico</i>	357
	<i>El hombre que se quiso matar</i>	397
VIEJO	<i>El cojín</i>	413
XAUDARÓ	<i>La flor de "la Rabadilla"</i>	107
	<i>Juego de bolos</i>	228
SIN ILUSTRADOR	<i>La doble pasión</i>	24
	<i>Ése y ésa</i>	246
	<i>Las consignatarias</i>	502
	<i>Perdónanos nuestras deudas</i>	487

ILUS INTER	TITULO	Nº DE COL
	<i>Historia de un asesinato</i>	450
	<i>Las dos manos del amor</i>	152

El aspecto referido a los autores ocupa un lugar estrella en esta colección literaria, por cuanto la política comercial ideada por Artemio Precioso para captar las firmas que contaban con el favor del público, contribuyó a estimular la venta de *La Novela de Hoy*, pero fue el desencadenante que provocó la desaparición de las otras series de novela corta coetáneas, algunas con ya larga vida como *La Novela Corta*, otras de más reciente fundación como *La Novela Semanal*, e incluso las que aparecen cuando *La Novela de Hoy* llevaba varios años editándose, por ejemplo las colecciones *La Novela Mundial* y *Los Novelistas*.

Desde 1922, Artemio Precioso poseía la colaboración en exclusiva de Vicente Blasco Ibáñez, Joaquín Belda, El Caballero Audaz, Alberto Insúa, Hoyos y Vinent, Wenceslao Fernández Flórez, López de Haro, Pedro Mata, Álvaro Retana y Luis Araquistáin, un cuadro de primeras firmas que trató de mantener por medio de contratos en exclusiva, algo inhabitual para la época, pagando cómo mínimo mil pesetas por original, cifra exorbitante si se la compara con las doscientas o quinientas todo lo más que pagaban otras colecciones<sup>981</sup>. El intento, cuyos buenos resultados no se hicieron esperar, supuso afrontar un riesgo económico, pues, como el propio Artemio Precioso relata, ello significó abonar a más alto precio los originales, llegando a contratar con Blasco Ibáñez una serie de once relatos inéditos a mil quinientas pesetas cada título. *La Novela de Hoy*, fue incrementando la lista de colaboradores fijos con los nombres de Juan Pérez de Tejada y Fernando Mora, Julio Camba, Marcelino Domingo, Felipe

<sup>981</sup> Los escritores elegidos por Artemio Precioso para colaborar en los primeros números de *La Novela de Hoy* fueron, por este orden, Pedro Mata, Wenceslao Fernández Flórez, Ramón Pérez de Ayala, José Ortega Munilla, Joaquín Belda, José María Salaverría, Antonio de Hoyos y Vinent, Luis Araquistain, Álvaro Retana y Fernando Mora.

Sassone y Alfonso Vidal Planas, A de Retama, R. Pérez de Ayala, R. Pérez Zúñiga, E. Zamacois y subsiguientemente con otros muchos autores<sup>982</sup>. Según Sánchez Grangel<sup>983</sup>, el hecho de que *La Novela de Hoy*, por voluntad de su editor, fuese una publicación que se mantuvo con la contribución literaria, en exclusiva, de un limitado número de novelistas, contribuye a que la nómina de sus colaboradores resulte reducida. En la historia de la revista pueden en este sentido deslindarse dos etapas; corresponde la primera a los años en que estuvo gobernada por Artemio Precioso; la segunda se inicia al hacerse cargo de su dirección Pedro Sainz Rodríguez. En su primera etapa, entre 1922 y 1928, colaboraron en la revista, con los escritores ya citados, novelistas pertenecientes a distintas promociones, algunos de ellos especialmente importantes por la personalidad de sus autores, caso de Blasco Ibáñez o Valle Inclán<sup>984</sup>, cuya vinculación a la empresa que gobernaba Artemio Precioso ayudó a incrementar el número de lectores de la revista. La participación copiosa y sostenida de novelistas pertenecientes a la generación de 1886, con sus distintos grupos: eróticos y realistas, continuadores del criticismo noventayochista y seguidores de la renovación formal propugnada por el modernismo no puede extrañar, pues con ello no hacía más que proseguir la línea de conducta adoptada en anteriores colecciones, en que como hemos visto autores de todas las tendencias publicaban sus obras<sup>985</sup>.

---

<sup>982</sup> Vid. Manuel Martínez Arnaldos, *Artemio Precioso y la novela corta*, cit., pp.53-54

<sup>983</sup> Luis Sánchez Grangel, *Eduardo Zamacois y la novela corta*, cit, p.109

<sup>984</sup> Blasco Ibáñez, unido por lazos de amistad a Artemio Precioso, ofreció a la colección, en 1922, el relato "La familia del doctor Peraza", al siguiente año las narraciones "El sol de los muertos", "El viejo del Paseo de los Ingleses" y "El comediante Fonseca", y por último en 1926 cinco novelas breves especialmente escritas para *La Novela de Hoy*; de Valle Inclán se publican en la revista cuatro relatos.

<sup>985</sup> De los escritores de la generación de 1886, el grupo integrado por los novelistas eróticos esta presente en *La N. de H.* con sus más caracterizados miembros. Desde sus primeros números colaboraron en la revista Joaquín Belda, Hoyos y Vinent y Pedro Mata, Álvaro Retana y Fernando Mora. A ellos hay que sumar los nombres de Rafael López de Haro, Alberto Insúa, José Francés y Emilio Carrère, Alberto Valero Martín, *El Caballero Audaz* y los novelistas hispanoamericanos Alfonso Hernández-Catá y Felipe Sassone, escritores, todos los citados, que de modo permanente o transitorio cultivaron la literatura

La presencia de Pedro Sainz Rodríguez en la dirección de *La Novela de Hoy* supuso un cambio en su orientación, pues, aunque siguieron escribiendo en ella buen número de los novelistas vinculados a la revista por Artemio Precioso, es también cierto que se buscó abrir nuevos rumbos a la empresa editorial incorporando a su cuerpo de colaboradores firmas nuevas, bien provenientes de las anteriores generaciones literarias o incluso captadas entre autores relativamente noveles<sup>986</sup>.

#### 6.7. 4. GRANDES LÍNEAS ARGUMENTALES

En una colección de tan extensa variedad de autores resulta muy difícil el poder agrupar los argumentos de las novelas. Sin embargo un dato esencial para poder clasificar la línea básica de la revista es la tendencia de los autores que publicaron en ella. La colaboración proporcionada a la revista de Artemio Precioso por el grupo de novelistas eróticos miembros de la generación de 1886 supera los doscientos títulos; si a esta cifra, ya elevada, se suma la contribución, no escasa de los novelistas de la generación posterior que también cultivaron la novela “galante”, se comprende que este volumen de narraciones, incluido entre los quinientos veinticinco títulos que integran la colección completa la revista, tuvo que imprimir a la publicación un manifiesto carácter erótico, que llega a ser claramente pornográfico en algunas ocasiones

---

erótica. Del grupo de novelistas total o transitoriamente ligados al género erótico, el autor que más copiosa colaboración ofreció a *La N. de H.*, veintiocho narraciones, fue Emilio Carrère. También es importante por su volumen, quince títulos, la contribución de Alberto Valero Martín. Del grupo de escritores a los que Sánchez Grangel califica con reservas de realistas colaboración en la revista Concha Espina, Barriobero, Martínez Olmedilla, García Sanchís y Cbal. de Castro, los madrileñistas P. de Répide, D. de San José, E. Ramírez Ángel, A. Casero, V. Diez de Tejada y G. Díaz Caneja.

<sup>986</sup> De los escritores de la promoción de la Regencia se publicaron narraciones de Pío Baroja y Miguel de Unamuno. Desde 1929 editaron también en *La Novela de Hoy* tres escritores miembros de la generación de 1886: Carmen de Burgos, Ortiz de Pinedo y Edmundo González-Blanco. Sainz Rodríguez también buscó firmas nuevas para los números de la revista. Escribieron en la *Novela de Hoy* durante sus últimos los Pilar Millán Astral, Eduardo Ortega y Gaste, Roza de Luna, e incluso algunos autores de la nueva promoción literaria como Esteban Salazar chapela o el lorquino Joaquín Arderius quien, en el n° 384 de 20 septiembre de 1929, con ilustraciones de Augusto, publica *El baño de la muerta*.

6.7.5. LA NOVELA DE HOY  
1922-1932

RELACIÓN DE AUTORES E ILUSTRADORES

AUTOR	ILUSTRADOR	TITULO	Nº DE COL	FECHA
ACOSTA, José María	VÁZQUEZ CALLEJA	<i>El calavera a la fuerza</i>	377	02/08/1929
ALMAGRO SAN MARTÍN, Melchor	RAMOS	<i>El verano de los membrillos</i>	161	12/06/1925
ARAQUISTAIN, Luís	M. RAMOS	<i>Vida y resurrección</i>	8	07/07/1922
	FERXAMA	<i>Las furias cautivas</i>	296	13/01/1928
	M. RAMOS	<i>Caza mayor</i>	91	08/02/1924
	POMAREDA	<i>Ilustres bodas de plata</i>	341	23/11/1928
	VARELA DE SEIJAS	<i>La mujer de mi amigo</i>	199	05/03/1926
	VÁZQUEZ CALLEJA	<i>Un ligero percance</i>	309	13/04/1928
	BALDRICH	<i>Un viaje de bodas</i>	229	01/10/1926
	M. RAMOS	<i>Paz suprema</i>	70	14/09/1923
	VARELA DE SEIJAS	<i>Aventuras póstumas de Bonifacio S.</i>	174	11/09/1925
	IZQUIERDO DURÁN	<i>Una santa mujer</i>	116	01/08/1924
	VARELA DE SEIJAS	<i>El cristal de doble visión</i>	524	10/06/1932
	ECHEA	<i>La sirena furiosa</i>	36	19/01/1923
	VARELA DE SEIJAS	<i>Nuevo juicio de Salomón</i>	146	27/02/1925
ARDERÍUS, Joaquín	AUGUSTO	<i>El baño de la muerta</i>	384	20/09/1929
BAROJA, Pío	PUYOL	<i>El poeta y la princesa</i>	398	27/12/1929
BARRIOBERO Y HERRÁN, Eduardo	M. QUINTANILLA	<i>Ganémosle hoy...</i>	20	29/09/1922
	ARISTO TÉLLEZ	<i>Doquinitzio el príncipe afgano</i>	383	13/09/1929
BELDA, Joaquín	DEMETRIO	<i>El centro de mesa</i>	71	21/09/1923
	REYES	<i>Memorias de un buzo</i>	45	23/03/1923
	RAMÍREZ	<i>La traviata en Marsella</i>	322	13/07/1928
	RAMÍREZ	<i>La permanente</i>	488	18/09/1931
	MONTESINOS			
	GARRIDO	<i>¿Conoce usted al procesado?</i>	136	19/12/1924
	ERNESTO	<i>Casi todas se casan</i>	397	20/12/1929
	ROBLEDANO	<i>El amigo de la "Curri"</i>	5	16/06/1922
	MARÍN	<i>El foro de los gastos</i>	336	19/10/1928
	PETIT	<i>El tenorio emigrante</i>	458	20/02/1931
	VIEJO	<i>El cojín</i>	413	11/04/1930
	BLUFF	<i>El carnaval en la Habana</i>	173	04/09/1925
	LINAJE	<i>El sultán de recoletos,</i>	56	08/06/1923
	HELGUERA	<i>La feria del amor</i>	475	19/06/1931
	SAMA	<i>El lecho histórico</i>	371	21/06/1929
	PUIG	<i>Alta mar</i>	153	17/04/1925
	BELLÓN	<i>La reina de los Pirineos</i>	187	11/12/1925
	CAÑAVATE	<i>Los señores apaches</i>	299	03/02/1928
	GARRIDO	<i>La hora del abandono</i>	117	08/08/1924
	VALLS	<i>Lucifer y Compañía</i>	517	22/04/1932
	VAZQUEZ CALLEJA	<i>¿Burdeos o Borgoña?</i>	292	16/12/1927
	M. RAMOS	<i>El bebé de Bernabé</i>	103	02/05/1924
	FERXAMA	<i>Trata de blancas</i>	278	09/09/1927
	MIHURA	<i>Las orejas</i>	206	23/04/1926
	AMSTER	<i>El rey proscrito</i>	512	18/03/1932
	BELLÓN	<i>Montmatre en camisa</i>	289	25/11/1927
BELDA, Joaquín	KARIKATO	<i>Mis memorias de una noche</i>	28	24/11/1922
	MIHURA	<i>Monsieur Conelle</i>	233	29/10/1926
	SIRIO	<i>Titina, segunda triple</i>	83	14/12/1923
	ESTEBAN	<i>Los niños de París</i>	306	23/03/1928
	BELLÓN	<i>La calle de Provenza</i>	310	20/04/1928
	CAÑAVATE	<i>Javiera Pompadour</i>	260	06/05/1927

Caracterización y análisis de las revistas más destacadas

AUTOR	ILUSTRADOR	TITULO	Nº DE COL	FECHA
	IZQUIERDO DURÁN	<i>Biarritz en Pyjama</i>	18	15/09/1922
	TAULER	<i>Se prohíbe la entrada</i>	435	12/09/1930
BELDA, J. BURGOS, C.	LUIS SANZ	<i>¿Ustedes no se conocen?</i>	509	19/02/1932
BENLLIURE Y TUERO, Mariano	RAMÍREZ	<i>Fragmentos de una novela</i>	326	10/08/1928
	AMSTER	<i>Vivir y soñar</i>	500	18/12/1931
	MÁXIMO RAMOS	<i>Un pobre hombre,</i>	262	20/05/1927
	PENAGOS	<i>La culpa secreta</i>	148	13/03/1925
BLANCO FOMBOANA, Rufino	GIRALDEZ	<i>El hombre que huía de su mujer</i>	471	22/05/1931
	TAULER	<i>El sexo triunfante</i>	420	30/05/1930
	ALMADA	<i>Una mujer como hay muchas</i>	369	07/06/1929
	SOUTO	<i>Los idilios de Montearriba (Amor de Conspiradores)</i>	447	05/12/1930
BLASCO IBÁÑEZ, Vicente	PENAGOS	<i>El comediante fONSECA,</i>	58	22/06/1923
	MASBERGER	<i>La devoradora</i>	207	30/04/1926
	VAZQUEZ CALLEJA	<i>Piedra de luna</i>	235	12/11/1926
	VARELA DE SEIJAS	<i>La familia del Doctor Pedraza</i>	25	03/11/1922
	VARELA DE SEIJAS	<i>El rey Lear, impresor</i>	201	19/03/1926
	M. RAMOS	<i>El viejo del paseo de los ingleses</i>	43	09/03/1923
	OCHOA	<i>El sol de los muertos</i>	35	12/01/1923
	RAMÍREZ	<i>El réprobo</i>	214	18/06/1926
	RAMÍREZ	<i>El secreto de la baronesa</i>	198	26/02/1926
BRUNO, José	ANTONIO CASERO	<i>La torre de Hero</i>	393	22/11/1929
	VÁZQUEZ CALLEJA	<i>El cartero de su deshonra</i>	358	22/03/1929
	RAMÍREZ	<i>Fábula de amor</i>	331	14/09/1928
	SOLER BELENGUER	<i>Como fracasó Manrique Alcedo</i>	506	29/01/1932
BUENO, Manuel	SOUTO	<i>El último amor</i>	405	14/02/1930
	VARELA DE SEIJAS	<i>La herencia</i>	293	23/12/1927
	ESTEBAN	<i>Una aventura de amor</i>	365	10/05/1929
BURGOS, Carmen de ("Colombine")	POMAREDA	<i>Guiones del destino</i>	510	04/03/1932
	AUGUSTO	<i>Cuando la ley lo manda</i>	518	29/04/1932
	PUYOL	<i>¡La piscina, la piscina!</i>	417	09/05/1930
		<i>Perdónanos nuestras deudas</i>	487	11/09/1931
	VARELA DE SEIJAS	<i>El dorado trópico</i>	404	07/02/1930
	AUGUSTO	<i>Puñal de claveles</i>	495	13/11/1931
	ESTEBAN	<i>Se quedó sin ella</i>	352	08/02/1929
	RAMÍREZ	<i>La ironía de la vida</i>	478	10/07/1931
	MONTESINOS			
	OSCAR	<i>Vida y milagros del pícaro A. Pérez</i>	450	26/12/1930
CAMBA, Francisco	HERREROS	<i>La domadora</i>	202	26/03/1926
	BALDRICH	<i>Las rosas de la burla</i>	312	04/04/1928
	ONTAÑÓN	<i>Pirata del charco</i>	397	20/12/1929
	BALDRICH	<i>Flor de fango</i>	222	13/08/1926
	GIL DE VICARIO	<i>El naufrago</i>	268	01/07/1927
	MASBERGER	<i>La venganza de Gaitán</i>	245	21/01/1927
	MÁXIMO RAMOS	<i>Lance de amor</i>	255	01/04/1927
	OCHOA	<i>El idilio de "Artagnan"</i>	168	31/07/1925
CAMBA, Julio	PENAGOS	<i>El matrimonio de Restrepo,</i>	105	16/05/1924
CANALEJAS, José	AUGUSTO	<i>Cien millones de libras esterlinas</i>	432	22/08/1930
	ANTONIO CASERO	<i>Una mujer demasiado buena</i>	387	11/10/1929
CANSINOS-ASSÉNS,	RIQUER	<i>El pecado pretérito</i>	47	06/04/1923
CARRÉRE, Emilio	MASBERGER	<i>La desconocida de todas las noches</i>	256	08/04/1927
	VARELA DE SEIJAS	<i>Más hombre que cura</i>	165	10/07/1925
	RAMÍREZ	<i>Cadalso de oro</i>	313	11/05/1928
	N. Medel	<i>La Venus de encrucijada</i>	281	30/09/1927
	BELLÓN	<i>El último capricho de Montiel</i>	155	01/05/1925
	M. RAMOS	<i>El diablo de los ojos verdes</i>	13	11/08/1922

Caracterización y análisis de las revistas más destacadas

AUTOR	ILUSTRADOR	TITULO	Nº DE COL	FECHA
	OCHOA	<i>Las tres queridas</i>	147	06/03/1925
	VARELA DE SEIJAS	<i>La fabulosa aventura de Blas de L.</i>	362	19/04/1929
	MASBERGER	<i>La campanera</i>	219	23/07/1926
	MEL	<i>El suicidio de Blas de Dueso</i>	504	15/01/1932
	VARELA DE SEIJAS	<i>La amazona</i>	74	12/10/1923
	OCHOA	<i>Los fantasmas</i>	134	05/12/1924
	GAZO	<i>El beso monstruoso</i>	230	08/10/1926
	VÁZQUEZ CALLEJA	<i>Sangre en la guardia</i>	297	20/01/1928
	IZQUIERDO DURÁN	<i>La emperatriz del rastro</i>	249	04/03/1927
	MASBERGER	<i>El embajador de la luna</i>	183	13/11/1925
	REYES	<i>El abismo de la voluptuosidad</i>	49	20/04/1923
	VÁZQUEZ CALLEJA	<i>La venganza de los hijos artificiales</i>	339	09/11/1928
	MIHURA	<i>Charito, la más juncal</i>	195	05/02/1926
	ALMADA	<i>La novela de un libertario</i>	269	08/07/1927
	IZQUIERDO DURÁN	<i>La casa de la cruz</i>	99	04/04/1924
	OCHOA	<i>La jaula de los locos</i>	122	12/09/1924
	RIQUER	<i>El viaje sin retorno</i>	327	17/08/1928
	OCHOA	<i>El crimen de un sátiro</i>	172	28/08/1925
	BELLÓN	<i>Gil Balduquín y su ángel</i>	205	16/04/1926
	PENAGOS	<i>El bebedor de lágrimas,</i>	111	27/06/1924
	VÁZQUEZ CALLEJA	<i>Los cuatro caballos</i>	350	25/01/1929
	MEL	<i>Un alma de librero</i>	473	05/06/1931
CARRETERO, J. ("El Caballero Audaz")	BENET	<i>El consentido</i>	502	01/01/1932
	OCHOA	<i>Luz roja</i>	66	17/08/1923
	DOMINGO DE MENA	<i>El dueño de una vida</i>	463	27/03/1931
	VALLS	<i>La Penitenta de la "Alegria"</i>	503	08/01/1932
	AUGUSTO	<i>¡Aquel hombre!</i>	496	20/11/1931
	MEL	<i>Ella no tuvo la culpa</i>	486	04/09/1931
	ESTEBAN	<i>¡Esperándole!</i>	455	30/01/1931
	M. RAMOS	<i>Al volver a la vida</i>	48	13/04/1923
	MEL	<i>La mujer de su vida</i>	477	03/07/1931
	PENAGOS	<i>Bestezuela de placer</i>	33	29/12/1922
	OCHOA	<i>La farsa viva o la locura del "Trustero"</i>	39	09/02/1923
	SOUTO	<i>Una española en París</i>	378	09/08/1929
	RIQUER	<i>La mártir de los besos</i>	450	26/12/1930
	PUYOL	<i>... Y llegó hasta la espía</i>	407	28/02/1930
	QUINTANILLA	<i>La conquista de París</i>	437	26/09/1930
	RIBAS	<i>¿Cuál...?</i>	73	05/10/1923
	BALDRICH	<i>Déjame... ¡Déjame seguir mi camino!</i>	425	04/07/1930
	PENAGOS	<i>Por su propia mano,</i>	16	01/09/1922
	PUIG	<i>Amor condicionado</i>	123	19/09/1924
CARRETERO, J. ("El caballero audaz")	BALDRICH	<i>La pena de no ser hombre</i>	86	04/01/1924
	VARELA DE SEIJAS	<i>¡Ella eres tú!...</i>	388	18/10/1929
	PENAGOS	<i>La hora buena</i>	96	14/03/1924
	OCHOA	<i>Humo en los ojos; Al filo de la tragedia</i>	112	04/07/1924
CASERO, Antonio	CASERO (hijo)	<i>La honrada golfemia</i>	191	08/01/1926
	A. Casero (hijo)	<i>El viejecito de la paloma</i>	264	03/06/1927
CASTRO TIEDRA, Manuel de	PUYOL	<i>Por las lindes del amor</i>	448	12/12/1930
CASTRO, Cristóbal de	RAMÍREZ	<i>El collar de Afrodita</i>	525	24/06/1932
	MONTESINOS	<i>Ése y ésa</i>	246	28/01/1927
	MANCHÓN	<i>La mujer del pope</i>	321	06/07/1928
	OSCAR	<i>El condotiero</i>	433	29/08/1930
	RIQUER	<i>La mujer nueva</i>	396	13/12/1929
	AUGUSTO	<i>El tulipán rojo</i>	499	11/12/1931
	PENAGOS	<i>La señorita estatua</i>	11	28/07/1922
	VARELA DE SEIJAS	<i>Papá Saturno</i>	53	18/05/1923

Caracterización y análisis de las revistas más destacadas

AUTOR	ILUSTRADOR	TITULO	Nº DE COL	FECHA
CUENCA, Carlos Luís de	M. RAMOS	<i>El padre Joselito</i>	67	24/08/1923
DE LA MILLA, Fernando	CATALUÑA	<i>Un marido relativamente engañado</i>	438	03/10/1930
DÍAZ FERNÁNDEZ, José	CASERO	<i>Cruce de caminos</i>	462	20/03/1931
DÍAZ-CANEJA, Guillermo	R. MARÍN	<i>Amor de mujer</i>	34	05/01/1923
DÍEZ DE TEJADA, Vicente	VARELA DE SEIJAS	<i>Misterio de amor y de dolor</i>	97	21/03/1924
	ARRIBAS	<i>Mi divina majestad</i>	119	22/08/1924
	QUINTANILLA	<i>La vida</i>	194	29/01/1926
	ESTEBAN	<i>Noche de amor</i>	320	26/06/1928
	ESTEBAN	<i>El Rapto de Elena</i>	442	31/10/1930
	VÁZQUEZ CALLEJA	<i>El misterio de la Encarna</i>	345	21/12/1928
	RAMÍREZ	<i>Sor Dedal</i>	328	24/08/1928
	PUYOL	<i>Rémora</i>	429	01/08/1930
	SOLER BELENGUER	<i>La cigarra de oro</i>	479	17/07/1931
	M. RAMOS	<i>El hijo del cura</i>	80	23/11/1923
	MASBERGERS	<i>¿Quién mató a Pedro Juan?</i>	456	06/02/1931
	AUGUSTO	<i>Un viaje movidito</i>	513	25/03/1932
	POMAREDA	<i>El que nace feo y pobre</i>	271	22/07/1927
	VÁZQUEZ CALLEJA	<i>Zahorí</i>	400	10/01/1930
	VARELA DE SEIJAS	<i>La dama negra</i>	176	25/09/1925
	MÁXIMO RAMOS	<i>En las fronteras des pecado</i>	337	26/10/1928
	HERMUA	<i>Yo soy dos</i>	520	13/05/1932
	RAMÍREZ	<i>El canelo</i>	224	27/08/1926
	RIUDAVETS	<i>El niño perdido</i>	141	23/01/1925
	PUIG	<i>Río arriba</i>	239	10/12/1926
	RAMÍREZ	<i>Los labios de la herida</i>	252	11/03/1927
	M. RAMOS	<i>El vengador de Juliano</i>	21	06/10/1922
	OCHOA	<i>El signo de Siva</i>	62	20/07/1923
	RAMÍREZ	<i>Chrysothemis</i>	291	09/12/1927
	ARRIBAS	<i>La gota de agua</i>	156	07/05/1925
	MÁXIMO RAMOS	<i>La vida rota</i>	374	12/07/1929
	MÁXIMO RAMOS	<i>La casa de Astrarena</i>	308	06/04/1928
DOMINGO, Marcelino	IZQUIERDO DURÁN	<i>El burgo podrido,</i>	132	21/11/1924
	ANTONIO CASERO	<i>Santa y pecadora,</i>	410	21/03/1930
DONATO, Magda	ESTEBAN	<i>Las otras dos</i>	464	03/04/1931
	BARTOLOZZI	<i>La carabina</i>	129	31/10/1924
ESPINA, Concha	VÁZQUEZ CALLEJA	<i>Marcha nupcial</i>	367	24/05/1929
ESPINA, Concha	BALDRICH	<i>Aurora de España</i>	258	22/04/1927
	PUYOL	<i>Tierra firme</i>	397	20/12/1929
	ALVEAR	<i>El hermano Caín</i>	472	29/05/1931
	ONTAÑÓN	<i>Huerto de rosas</i>	356	08/03/1929
FERNÁNDEZ FLÓREZ, Wenceslao	MÁXIMO RAMOS	<i>Ella y la otra</i>	248	11/02/1927
	RAMÍREZ	<i>Un error judicial</i>	261	13/05/1927
	PENAGOS	<i>Mi mujer</i>	140	16/01/1925
	BALDRICH	<i>La seducida</i>	188	18/12/1925
	VÁZQUEZ CALLEJA	<i>El hombre que se quiso matar</i>	397	20/12/1929
	M. RAMOS	<i>La ilustre Cardona</i>	55	01/06/1923
	VÁZQUEZ CALLEJA	<i>La fauna reciente</i>	346	28/12/1928
	BARTOLOZZI	<i>Unos pasos de mujer</i>	98	28/03/1924
	OCHOA	<i>Huella de luz</i>	128	24/10/1924
	MIHURA	<i>La calma turbada</i>	177	02/10/1925
	SIRIO	<i>El fantasma</i>	87	11/01/1924
	PENAGOS	<i>La caza de la mariposa</i>	2	26/05/1922
FERRAGUT, Juan	GAZO	<i>Canción de juventud</i>	253	18/03/1927
	LUIS SANZ	<i>El superhombre</i>	515	08/04/1932
	ARISTO TÉLLEZ	<i>¿Quién sabe?</i>	408	07/03/1930
	SOLÍS ÁVILA	<i>Precio de mujer</i>	218	16/07/1926
	POMAREDA	<i>Historia cínica</i>	519	06/05/1932



Caracterización y análisis de las revistas más destacadas

AUTOR	ILUSTRADOR	TITULO	Nº DE COL	FECHA
	BALDRICH	<i>Y bendita tú eres</i>	190	01/01/1926
	MEL	<i>Fuego en la nieve</i>	516	15/04/1932
	RAMÍREZ	<i>Conquista de torero</i>	237	26/11/1926
	MÁXIMO RAMOS	<i>La viuda trágica</i>	303	02/03/1928
	DEMETRIO	<i>Devoradora</i>	113	11/07/1924
	MÁXIMO RAMOS	<i>Así somos...</i>	319	22/06/1928
	QUINTANILLA	<i>El chulito de las cuatro y media</i>	354	22/02/1929
	BALDRICH	<i>Gente brava</i>	275	19/08/1927
	RAMÍREZ	<i>El único pecado</i>	344	14/12/1928
	TÉLLEZ	<i>El beso imposible</i>	444	14/11/1930
FERRAGUT, J., SALAVERRÍA, J.	RAMÍREZ	<i>La marquesa loca</i>	480	24/07/1931
	MONTESINOS			
FRANCÉS, José	RIQUER	<i>El berilo azul</i>	381	30/08/1929
	OCHOA	<i>El fruto de su vientre</i>	19	22/09/1922
GARCÍA ÁLVAREZ, Enrique	SAMA	<i>Lulichi y Fifuchi</i>	363	26/04/1929
	TAULER	<i>El que a hierro mata... es un bestia</i>	403	31/01/1930
	GARRIDO	<i>Garagarza o el monstruo de Anita Esparza</i>	238	03/12/1926
GARCÍA DE LINARES, Antonio	LÓPEZ AMOR	<i>La guerra del amor</i>	467	24/04/1931
	MANCHÓN	<i>La mujer, la espada y la verdad</i>	286	04/11/1927
GARCÍA MARTÍ	SOLER BELENGUER	<i>El emigrante</i>	494	06/11/1931
GARCÍA SANCHIZ, Federico	OCHOA	<i>Los marineros y sus amigas</i>	193	22/01/1926
GHIRALDO, Alberto	BENET	<i>Milache</i>	465	10/04/1931
	VÁZQUEZ CALLEJA	<i>Las siete palabras</i>	416	02/05/1930
	VÁZQUEZ CALLEJA	<i>Las caras del amor</i>	454	24/01/1931
	ANTONIO CASERO	<i>El gaucho Antenor</i>	390	01/11/1929
GÓMEZ DE BAQUERO ("Andrenio")	VÁZQUEZ CALLEJA	<i>Gaundolin o el maleficio del miedo</i>	346	28/12/1928
GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón		<i>Las consignatarias</i>	502	01/01/1932
	OCHOA	<i>La roja</i>	343	07/12/1928
GONZÁLEZ BLANCO, Edmundo	AUGUSTO	<i>Sobre el abismo</i>	507	05/02/1932
GUTIERREZ GAMERO, Emilio	IZQUIERDO DURÁN	<i>El aderezo de esmeraldas</i>	126	10/10/1924
GUTIERREZ GAMERO, Emilio	RAFAEL RODRÍGUEZ	<i>Mi amigo el verdugo</i>	419	23/05/1930
	VARELA DE SEIJAS	<i>La gotera</i>	22	13/10/1922
	CHARINES	<i>Las memoranzas de Luci</i>	466	17/04/1931
HERNÁNDEZ-CATA, Alfonso	RAMÍREZ	<i>El fabricante de recuerdos</i>	314	18/05/1928
	RIQUER	<i>El tercer Fausto</i>	37	26/01/1923
	AMSTER	<i>La niña débil</i>	489	25/09/1931
	VÁZQUEZ CALLEJA	<i>La noria sagrada</i>	346	28/12/1928
	ALMADA	<i>El cristiano errante</i>	288	18/11/1927
	TAULER	<i>Noche y amanecer</i>	382	06/09/1929
	ISLAM	<i>La puerta falsa</i>	457	13/02/1931
HOYOS Y VINENT, Antonio de	POMAREDA	<i>Horas de París</i>	315	25/05/1928
	ESTEBAN	<i>K-O ("La novela del boxeo")</i>	361	12/04/1929
	VARELA DE SEIJAS	<i>La lluvia de oro</i>	300	10/02/1928
	TONNET	<i>Anacronismo sentimental</i>	348	11/01/1929
	MÁXIMO RAMOS	<i>La bohemia londinense.</i>	243	07/01/1927
	OCHOA	<i>La sombra de otro amor</i>	88	18/01/1924
	OCHOA	<i>El último amor de María De Magdalá</i>	101	18/04/1924
	VAZQUEZ CALLEJA	<i>La mujer honrada...en casa y la pierna quebrada</i>	145	20/02/1925
	OCHOA	<i>Una hora mala la tiene cualquiera...</i>	44	16/03/1923
	PUIG	<i>La vuelta del marido pródigo</i>	213	11/06/1926
	RICARDO MARÍN	<i>La celada</i>	7	30/06/1922
	MANSBERGER	<i>Doña Prudencia, mujer ligera</i>	59	29/06/1923
	BALDRICH	<i>El pecado de la inteligencia</i>	124	26/09/1924
	REDONDO	<i>...y en la hora de la muerte...</i>	69	07/09/1923
	ANTONIO JUEZ	<i>Emplazamiento</i>	164	03/07/1925
	M. RAMOS	<i>El juego del amor y de la muerte</i>	30	08/12/1922
	M. RAMOS	<i>El destino</i>	76	26/10/1923
	RAMÍREZ	<i>El nido en la tormenta</i>	182	06/11/1925

Caracterización y análisis de las revistas más destacadas

AUTOR	ILUSTRADOR	TITULO	Nº DE COL	FECHA
	HERREROS	<i>El regreso a Triana</i>	415	25/04/1930
	MANCHÓN	<i>0,60</i>	272	22/07/1927
	R. MONTESINOS	<i>La puerta que se cerraba sobre la eternidad</i>	498	04/12/1931
	JOSÉ ZAMORA	<i>El drama del barrio chino</i>	440	17/10/1930
	RAMÍREZ	<i>La confirmación del amor</i>	282	07/10/1927
	RIBAS	<i>La caricia de los brillantes</i>	90	01/02/1924
	RIBAS	<i>La locura del "Rolls"</i>	130	07/11/1924
INSÚA, Alberto	PENAGOS	<i>El mejor de los tres</i>	63	27/07/1923
	VARELA DE SEIJAS	<i>El regalo de la muerte,</i>	41	23/02/1923
	RIBAS	<i>Un idilio de quince días</i>	27	17/11/1922
	RAMÍREZ	<i>La liga</i>	221	06/08/1926
	BALDRICH	<i>Olga, la revolucionaria</i>	211	28/05/1926
		<i>Las dos manos del amor</i>	152	10/04/1925
	ISLAM	<i>La encantadora señorita Irma</i>	460	06/03/1931
	MAY	<i>El hijo postizo</i>	175	18/09/1925
	VAZQUEZ CALLEJA	<i>Las doce aventuras del año</i>	137	26/12/1924
	PENAGOS	<i>La sangre triunfante</i>	115	25/07/1924
	RAMÍREZ	<i>El reflejo de Caín</i>	192	15/01/1926
	ISLAM	<i>Aquel hombre</i>	428	25/07/1930
INSÚA, Alberto	ESTEBAN	<i>Pasión de artista</i>	395	06/12/1929
INSÚA, Sara	CATALUÑA	<i>Mala vida y buena muerte</i>	452	09/01/1931
	VARELA DE SEIJAS	<i>Salomé de hoy</i>	375	19/07/1929
	MAY	<i>Muy siglo XX</i>	290	02/12/1927
	MAY	<i>Felisa salva su casa</i>	171	21/08/1925
	ANTONIO CASERO	<i>Llama de Bengala</i>	422	13/06/1930
JUARROS, Dr. CÉSAR	SOLÍS ÁVILA	<i>Pepita</i>	423	20/06/1930
	MEL	<i>"Quinito"</i>	522	27/05/1932
	BENET	<i>Claudia</i>	476	26/06/1931
	SOLÍS ÁVILA	<i>Infierno</i>	370	14/06/1929
LEÓN, Ricardo	VARELA DE SEIJAS	<i>Olla podrida</i>	216	02/07/1926
	PUYOL	<i>¿Cómo era Susana?</i>	453	16/01/1931
	VARELA DE SEIJAS	<i>Olivia, la genial</i>	179	16/10/1925
	PICÓ	<i>En el misterio de la noche</i>	203	02/04/1926
	SOUTO	<i>El fugitivo</i>	431	15/08/1930
	OCHOA	<i>El prodigio de un amor</i>	89	25/01/1924
	M. RAMOS	<i>Coincidencia extraña</i>	17	08/09/1922
	QUINTANILLA	<i>Doble crimen</i>	79	16/11/1923
	PENAGOS	<i>Nadie lo vio</i>	114	18/07/1924
	OCHOA	<i>Fútbol... Jazz-Bann</i>	127	17/10/1924
	Girón	<i>Amor y morir</i>	149	20/03/1925
	VARELA DE SEIJAS	<i>El secreto de Hortensia</i>	60	06/07/1923
	VARELA DE SEIJAS	<i>Los ojos verdes de Otilia</i>	38	02/02/1923
LÓPEZ NÚÑEZ, Juan	VÁZQUEZ CALLEJA	<i>Lo que se lleva la vida</i>	385	27/09/1929
LÓPEZ RIENDA, Rafael	QUINTANILLA	<i>La Monolo</i>	325	03/08/1928
	QUINTANILLA	<i>Águilas de acero</i>	226	10/09/1926
	VÁZQUEZ CALLEJA	<i>El carmen de los claveles</i>	280	23/09/1927
	QUINTANILLA	<i>Luna en el desierto</i>	334	05/10/1928
LUQUE, Fernando	ROBLEDANO	<i>La buena "Estrella"</i>	77	02/11/1923
MARCELINO, Domingo	OCHOA	<i>Un visionario</i>	23	20/10/1922
MARTÍ ORBERÁ, Rafael	ESTEBAN	<i>Cena de pobres</i>	511	11/03/1932
	POMAREDA	<i>Una pena de muerte</i>	439	10/10/1930
MARTÍN LUIS, Guzmán	ALMADA	<i>Aventuras democráticas</i>	451	02/01/1931
MARTÍNEZ DE LA RIVA, R	SOLÍS ÁVILA	<i>La señorita "España"</i>	355	01/03/1929
MARTÍNEZ OLMEDILLA, Augusto	VÁZQUEZ CALLEJA	<i>El collar del chino</i>	346	28/12/1928
	VÁZQUEZ CALLEJA	<i>El camafeo roto</i>	427	18/07/1930
	ESTEBAN	<i>La voz de Fabricio</i>	368	31/05/1929
	CLIMENT	<i>Mi madre me odia</i>	399	03/01/1930

Caracterización y análisis de las revistas más destacadas

AUTOR	ILUSTRADOR	TITULO	Nº DE COL	FECHA
	ESTEBAN	<i>Guardia de honor</i>	474	12/06/1931
	OCHOA	<i>La moral de lo inmoral</i>	32	22/12/1922
MATA, Pedro	RIBAS	<i>Un día de emociones</i>	85	28/12/1923
	RIBAS, M	<i>El momento difícil</i>	1	19/05/1922
MICÓ, Carlos	VARELA DE SEIJAS	<i>El camillero de la legión</i>	12	04/08/1922
MILLÁN ASTRAY, Pilar	MIGUEL ÁNGEL	<i>Una chula de corazón</i>	482	07/08/1931
	CASERO	<i>La miniatura de María Antonieta</i>	491	09/10/1931
	ANTONIO CASERO	<i>La ramita de olivo</i>	411	28/03/1930
	ESTEBAN	<i>Las veladas de la Señá Isidra</i>	394	29/11/1929
	VÁZQUEZ CALLEJA	<i>Un caballero español</i>	364	03/05/1929
MORA, Fernando	M. RAMOS	<i>La tristeza de sentirse gorda</i>	57	15/06/1923
	SÁNCHEZ FELIPE	<i>La mocita del collar de cerezas</i>	10	21/07/1922
MORA, Fernando	PICÓ	<i>También en el fango hay rosas</i>	185	27/11/1925
	PUIG	<i>La escoria del amor</i>	159	29/05/1925
	M. RAMOS	<i>¡Soy del "Racing"!</i>	75	19/10/1923
	RIQUER	<i>La piel de Paca</i>	241	24/12/1926
	POMAREDA	<i>El ferial de las locas</i>	333	28/09/1928
	VARELA DE SEIJAS	<i>Cómo odian las feas</i>	318	15/06/1928
	QUINTANILLA	<i>...y ellas, morenos</i>	323	20/07/1928
	VARELA DE SEIJAS	<i>La adúltera, sin saberlo</i>	102	25/04/1924
	VARELA DE SEIJAS	<i>El amor no admite leyes</i>	210	21/05/1926
	POMAREDA	<i>La diablo</i>	274	12/08/1927
	VÁZQUEZ CALLEJA	<i>Judas en la Bombi</i>	292	16/12/1927
	VÁZQUEZ CALLEJA	<i>Socorro, la samaritana</i>	307	30/03/1928
	VÁZQUEZ CALLEJA	<i>Igual que besa la Bertini</i>	523	03/06/1932
	VARELA DE SEIJAS	<i>Venus fue a galeras</i>	121	05/09/1924
	VARELA DE SEIJAS	<i>Huelga de golfos</i>	143	06/02/1925
MORALES Y ROMERO, Rafael de	VÁZQUEZ CALLEJA	<i>Dentro de la ley</i>	347	04/01/1929
	PUYOL	<i>Pequeñas cosas</i>	414	18/04/1930
	ALVEAR	<i>Mi tía</i>	470	15/05/1931
NELKEN, Margarita	GIL DE VICARIO	<i>La aventura de Roma,</i>	40	16/02/1923
NOEL, Eugenio	MARÍN	<i>El picador y su mujercita</i>	14	18/08/1922
ORTEGA MUNILLA, José	JOSÉ ZAMORA	<i>Giordano o el cuento de los cinco perros</i>	4	09/06/1922
ORTEGA Y GASSET, Eduardo	ESTEBAN	<i>La virgen muda</i>	446	28/11/1930
ORTIZ DE PINEDO, J	OSCAR	<i>Casa de amor</i>	497	27/11/1931
	BALDRICH	<i>La esposa engañada</i>	351	01/02/1929
	OSCAR	<i>El milagro</i>	514	01/04/1932
	HERREROS	<i>Hilo de perlas</i>	389	25/10/1929
OTYZA, Luís de	LUIS SANZ	<i>El hombre que tuvo harén</i>	521	20/05/1932
PÉREZ DE AYALA, Ramón	ONTAÑÓN	<i>La revolución sentimental ("Patraña burlesca")</i>	373	05/07/1929
	MÁXIMO RAMOS	<i>Pandorga</i>	3	02/06/1922
	BARTOLOZZI	<i>La triste Adriana</i>	78	09/11/1923
PÉREZ DE LA OSSA, H	SOLÍS ÁVILA	<i>Roca viva</i>	412	04/04/1930
PÉREZ ZÚÑIGA, Juan	RAMÍREZ	<i>Verde y con pintas</i>	294	30/12/1927
	GARRIDO	<i>Coliflor o la hija del mosquito</i>	376	26/07/1929
	XAUDARÓ	<i>La flor de "la Rabadilla"</i>	107	30/05/1924
	TOVAR	<i>Casta no es pura</i>	259	29/04/1927
	FUENTES	<i>El solitario de Yuste o una mala acción</i>	443	07/11/1930
	VÁZQUEZ CALLEJA	<i>La niña del jefe</i>	324	27/07/1928
	VÁZQUEZ CALLEJA	<i>Carne congelada o la jugarreta de Frescucio</i>	302	24/02/1928
	XAUDARÓ	<i>Juego de bolos</i>	228	24/09/1926
	BELLÓN	<i>La tumba de tita Carmen</i>	169	07/08/1925
	GARRIDO	<i>Polvareda conyugal</i>	353	15/02/1929
	ESTEBAN	<i>Tres peces 4-1º</i>	338	02/11/1928
	ERNESTO	<i>La Fiera Corrupia</i>	402	24/01/1930
	FUENTES	<i>Los Jirones</i>	485	28/08/1931
PRECIOSO, Artemio	PENAGOS	<i>El légamo de la tragedia</i>	108	07/06/1924
	RAMÍREZ	<i>La verdadera mujer</i>	208	07/05/1926

Caracterización y análisis de las revistas más destacadas

AUTOR	ILUSTRADOR	TITULO	Nº DE COL	FECHA
PRECIOSO, Artemio	PENAGOS	<i>El juego de la vida</i>	133	28/11/1924
		<i>La doble pasión</i>	24	27/10/1922
	MANCHÓN	<i>El crimen del otro</i>	251	04/03/1927
	ESTEBAN	<i>Cuando el amor nace...</i>	386	04/10/1929
	QUINTANILLA	<i>Villa-Miel</i>	279	16/09/1927
	VÁZQUEZ CALLEJA	<i>El millonario poligamo</i>	340	16/11/1928
	QUINTANILLA	<i>¿Más fuerte que el amor?</i>	189	25/12/1925
	ARISTO TÉLLEZ	<i>Placeres y delitos a bordo</i>	406	21/02/1930
	OCHOA	<i>La virgen casada</i>	54	25/05/1923
	VAZQUEZ CALLEJA	<i>Vivir dos veces</i>	263	27/05/1927
	ARISTO TÉLLEZ	<i>El crimen de un celoso</i>	434	05/09/1930
	DEMETRIO	<i>Isabel-Clara</i>	92	15/02/1924
	VÁZQUEZ CALLEJA	<i>La tragedia del gordo</i>	449	19/12/1930
	QUINTANILLA	<i>La muerte de un señorito juerguista</i>	366	17/05/1929
	VARELA DE SEIJAS	<i>Pasión y muerte</i>	227	17/09/1926
	MEL	<i>El destino implacable</i>	490	02/10/1931
	AUGUSTO	<i>Vida nueva</i>	501	18/12/1931
	PICÓ	<i>¡Lavó su honra...!</i>	170	14/08/1925
	VARELA DE SEIJAS	<i>El triunfo de Carmela</i>	142	30/01/1925
	VÁZQUEZ CALLEJA	<i>Memorias de un médico</i>	357	15/03/1929
	LUIS SANZ	<i>De lo que no debe huirse</i>	508	12/02/1932
	VAZQUEZ CALLEJA	<i>El doctor y sus amigas</i>	292	16/12/1927
	RAMÍREZ	<i>Evas y manzanas</i>	311	27/04/1928
VAZQUEZ CALLEJA	<i>Judías verdes</i>	242	31/12/1926	
TORMO	<i>Materia somos</i>	468	01/05/1931	
PUJOL, Juan	PENAGOS	<i>Por qué engañan ellas</i>	160	05/06/1925
	DEMETRIO	<i>La que quiso ser libre</i>	68	31/08/1923
	RAMÍREZ	<i>Humo de opio</i>	401	17/01/1930
	BOSCH	<i>El autor del crimen</i>	421	06/06/1930
	VÁZQUEZ CALLEJA	<i>Sedución</i>	316	01/06/1928
	RAMÍREZ	<i>Doña Milagros</i>	273	05/08/1927
	MANCHÓN	<i>Una mujer precavida</i>	250	25/02/1927
	QUINTANILLA	<i>La paz familiar</i>	284	21/10/1927
	LUIS SANZ	<i>La Venus de ébano</i>	505	22/01/1932
	VARELA DE SEIJAS	<i>El ladrón</i>	234	05/11/1926
	RAMÍREZ	<i>La noche de Venecia</i>	298	27/01/1928
	PICÓ	<i>Muchas se casan</i>	217	09/07/1926
	AUGUSTO	<i>Una mala persona</i>	483	14/08/1931
	PICÓ	<i>Una chica traviesa</i>	200	12/03/1926
	PLA-BAL	<i>La sirena cautiva</i>	492	23/10/1931
	RAMÍREZ	<i>La aventura de los ojos claros</i>	329	31/08/1928
	RAMÍREZ	<i>Clarita Reyes</i>	349	18/01/1929
RAMÍREZ ÁNGEL, Emiliano	RAMÍREZ	<i>Los ratos buenos y malos de Gil</i>	104	09/05/1924
	QUINTANILLA	<i>Ella es así</i>	178	09/10/1925
	QUINTANILLA	<i>Los hombres de "la charca"</i>	257	15/04/1927
RÉPIDE, Pedro de	VARELA DE SEIJAS	<i>El zodiaco y el amor</i>	204	09/04/1926
RETANA , Alvaro	ANTONIO JUEZ	<i>Carnaval</i>	93	22/02/1924
	A. RETANA	<i>La vendedora de caricias</i>	61	13/07/1923
	ANTONIO JUEZ	<i>La hora del pecado</i>	42	02/03/1923
	GUILLÉN	<i>Flor del mal</i>	106	23/05/1924
	M. REDONDO	<i>Lolita, buscadora de emociones,</i>	52	11/05/1923

Caracterización y análisis de las revistas más destacadas

AUTOR	ILUSTRADOR	TITULO	Nº DE COL	FECHA
	Él mismo	<i>El encanto de la cama redonda</i>	29	01/12/1922
	A. RETANA	<i>Mi novia y mi novio</i>	72	28/09/1923
	JUEZ	<i>La confesión de la duquesa</i>	84	21/12/1923
RETANA, Álvaro	ÁLVARO PONSÁ	<i>El más bello amor de Mercedes</i>	166	17/07/1925
	JUEZ	<i>La máscara de bronce</i>	231	15/10/1926
	RAFAEL RODRÍGUEZ	<i>La conquista del pájaro azul</i>	180	23/10/1925
	ANTONIO JUEZ	<i>La virtud en el pecado</i>	120	29/08/1924
	GUILLÉN	<i>El tonto</i>	158	22/05/1925
	ANTONIO JUEZ	<i>La dama de Luxemburgo</i>	150	27/03/1925
	A. JUEZ	<i>El encanto fatal</i>	267	24/06/1927
	R. MARÍN	<i>los ambiguos</i>	9	14/07/1922
	GUILLÉN	<i>La flor del Turia</i>	138	02/01/1925
ROSO DE LUNA	POMAREDA	<i>Cosas del tapete verde</i>	445	21/11/1930
SALAVERRÍA, José M <sup>a</sup>	MEZQUITA	<i>Una luz de sotoblanco</i>	502	01/01/1932
	SOUTO	<i>Una aventura en el tren</i>	481	31/07/1931
	BAGARIA	<i>El planeta prodigioso</i>	360	05/04/1929
	SAINZ DE MORALES	<i>El revólver cargado</i>	459	27/02/1931
	QUINTANILLA	<i>El desdeñoso</i>	436	19/09/1930
	ESTEBAN	<i>La hija del saltimbanqui</i>	391	08/11/1929
SALAVERRÍA, J. / PRECIOSO, Artemio	BARTOLOZZI	<i>El vagabundo inapetente / El primer abrazo</i>	6	23/06/1922
SALAZAR Y CHAPELA, E	GARRÁN	<i>La burladora de Londres</i>	380	23/08/1929
SAMBLANCAT, Ángel	RIQUER	<i>Los Micos</i>	277	02/09/1927
SAN JOSÉ, Diego	VÁZQUEZ CALLEJA	<i>Por un secreto</i>	342	30/11/1928
	SÁEZ DE HERMUA	<i>La Caramba</i>	502	01/01/1932
	IZQUIERDO DURÁN	<i>La venganza del marido</i>	424	27/06/1930
SÁNCHEZ-GUERRA, Rafael	LAFUENTE	<i>Renunciar es poseer</i>	304	09/03/1928
	ESTEBAN	<i>Faro sin luz</i>	359	29/03/1929
	ANTONIO CASERO	<i>De hombre a hombre</i>	426	11/07/1930
SANTULLANO, Luís	POMAREDA	<i>Pinón</i>	493	30/10/1931
SASSONE, Felipe	PENAGOS	<i>Por qué no aplaudió Nelly</i>	110	20/06/1924
	HERREROS	<i>El fruto en sazón</i>	181	30/10/1925
	PUYOL	<i>Lo menos noventa y nueve</i>	430	08/08/1930
	DEMETRIO	<i>Navegar</i>	151	03/04/1925
	ESTEBAN	<i>¡Pérez y Pérez!</i>	409	14/03/1930
	VARELA DE SEIJAS	<i>Y el amor es otra cosa</i>	139	09/01/1925
SEGÚÍ, Salvador ("El Noy del Sucre")	M. RAMOS	<i>Escuela de rebeldía (Historia de un sindicalista)</i>	46	30/03/1923
SERRANO ANGUITA, F	VAZQUEZ CALLEJA	<i>El honor del otro</i>	292	16/12/1927
TENREIRO, Ramón M <sup>a</sup>	TORRES	<i>Paripepiña</i>	372	28/06/1929
TOMÁS, Mariano	RAMÍREZ	<i>Petenera</i>	254	25/03/1927
	RAMÍREZ	<i>El cortijo de las palomas</i>	196	12/02/1926
	VAZQUEZ CALLEJA	<i>Primavera</i>	236	19/11/1926
	PICÓ	<i>El intruso</i>	215	25/06/1926
TORRES DEL ÁLAMO, Á./ ASENJO, A.	GARRÁN	<i>Las bromas de don C. o unos días en la sierra</i>	441	24/10/1930
UNAMUNO, Miguel de	PENAGOS	<i>San Manuel Bueno, Mártir</i>	461	13/03/1931
VALERO MÁRQUEZ	PUYOL	<i>A Jacinto le admira</i>	484	21/08/1931
VALERO MARTÍN, Alberto	HERREROS	<i>La moral de los idiotas</i>	295	06/01/1928
	IZQUIERDO DURÁN	<i>Cuando ya no es tiempo</i>	305	16/03/1928

Caracterización y análisis de las revistas más destacadas

AUTOR	ILUSTRADOR	TITULO	Nº DE COL	FECHA
VALERO MARTÍN, Alberto	VÁZQUEZ CALLEJA	<i>Julita la extraordinaria</i>	379	16/08/1929
	JULIO RIUDAVETS	<i>Murió en mitad de la calle</i>	220	30/07/1926
	BRADLEY	<i>Escapada del infierno</i>	265	10/06/1927
	OCHOA	<i>La venganza del muerto</i>	131	14/11/1924
	VAZQUEZ CALLEJA	<i>La perdió para siempre</i>	283	14/10/1927
	VARELA DE SEIJAS	<i>La buscadora de inquietudes</i>	247	04/02/1927
	PICÓ	<i>El amor de las histéricas</i>	184	20/11/1925
	RIUDAVETS	<i>La sangre del sacrificio</i>	167	24/07/1925
		<i>Historia de un asesinato</i>	450	26/12/1930
		IZQUIERDO DURÁN	<i>La que se murió de pena</i>	94
	PICÓ	<i>El marido de Mercedes</i>	157	15/05/1925
	IZQUIERDO DURÁN	<i>Un crimen pasional</i>	15	25/08/1922
VALLE-INCLÁN Ramón	PUYOL	<i>Otra castiza de Samaria ("Estampa Isabelina")</i>	392	15/11/1929
	RAMÍREZ	<i>Zacarías el Cruzado o Agüero nigromante</i>	225	03/09/1926
	JOSÉ CABALLERO	<i>Visperas de la Gloriosa</i>	418	16/05/1930
	AUGUSTO	<i>Las reales antecámaras</i>	335	12/10/1928
VIDAL Y PLANAS, Alfonso	RIQUER	<i>La casa de Pepita</i>	31	15/12/1922
	PENAGOS	<i>La gloria de Santa Irene((Sol de Milagro))</i>	135	12/12/1924
	ALMADA	<i>El tiro por la culata</i>	301	17/02/1928
	POMAREDA	<i>Guiones del destino</i>	510	04/03/1932
	RIQUER	<i>El gallo de Santiagón</i>	270	15/07/1927
	OCHOA	<i>Los papeles de un loco</i>	100	11/04/1924
	MANCHÓN	<i>La hija del muerto</i>	285	28/10/1927
	M. RAMOS	<i>La tragedia de Cornelio</i>	82	07/12/1923
	PUIG	<i>Los amantes de Cuenca</i>	125	03/10/1924
	OCHOA	<i>El santo que se condenó</i>	244	14/01/1927
	IZQUIERDO DURÁN	<i>Malpica, el acusador</i>	154	24/04/1925
	MOLINÉ	<i>¡Le pasa a cualquiera!</i>	186	04/12/1925
	SOLÍS ÁVILA	<i>La santa desconocida</i>	212	04/06/1926
	BRADLEY	<i>El ángel del portal</i>	197	19/02/1926
	RIQUER	<i>Un pobre loco</i>	330	07/09/1928
	RIQUEL	<i>La siesta</i>	317	08/06/1928
	BALDRICH	<i>¡La voz que ha salido ahora...!</i>	163	26/06/1925
	M. RAMOS	<i>Cuatro días en el infierno</i>	51	04/05/1923
	REYES	<i>Los locos de la calle</i>	65	10/08/1923
	ZAMACOIS, Eduardo	M. QUINTANILLA	<i>Una mujer espiritual</i>	26
MEL		<i>Lo horrible</i>	266	17/06/1927
VAZQUEZ CALLEJA		<i>La suerte</i>	287	11/11/1927
MEL		<i>El amo del mundo</i>	276	26/08/1927
VAZQUEZ CALLEJA		<i>La tragedia del hombre que no sabía donde ir</i>	240	17/12/1926
VARELA DE SEIJAS		<i>Don Paco, el temerario</i>	232	22/10/1926
RAMÍREZ		<i>El hotel vacío</i>	223	20/08/1926
OCHOA		<i>La divina pirueta ("Capítulos autobiográficos")</i>	50	27/04/1923
SOLÍS ÁVILA		<i>Los eslabones</i>	209	14/05/1926
QUINTANILLA		<i>El diario de un marido infiel</i>	332	21/09/1928
M. RAMOS		<i>Odios salvajes</i>	64	03/08/1923
VARELA DE SEIJAS		<i>Viaje pintoresco</i>	162	19/06/1925
CATALUÑA		<i>Los oídos del alma</i>	450	26/12/1930
OCHOA		<i>El vacío absoluto</i>	81	30/11/1923
VARELA DE SEIJAS		<i>Obra de amor, obra de arte</i>	144	13/02/1925
VAZQUEZ CALLEJA		<i>Historia de un drama que no gustó</i>	95	07/03/1924
OCHOA		<i>El emigrante</i>	118	15/08/1924
M. RAMOS	<i>El maleficio amarillo</i>	109	13/06/1924	
SOUTO	<i>Entre gente bien educada</i>	469	08/05/1931	

### 6.8. LA NOVELA MUNDIAL (1926-1928). PROPÓSITO Y DESARROLLO EDITOR.

Dentro del contexto que forman las colecciones de relatos breves, *La Novela Mundial* es la última en salir al mercado aunque no la última en desaparecer, pues le sobrevivirán cuatro años los ejemplares de *La Novela de Hoy*. El primer número de *La Novela Mundial* ve la luz el 18 de marzo de 1926<sup>987</sup> y el último el 6 de septiembre de 1928<sup>988</sup>. Su vida es, pues, mucho más corta que la del resto de las colecciones literarias. Las razones de este relativo fracaso pueden cifrarse en el natural agotamiento del mercado, ya saturado de producciones de este tipo, y también en la línea argumental e ideológica planteada por la editorial, que pretende dar otro rumbo a este género literario al que revistas como *La Novela Semanal*, *La Novela de Hoy* y *La Novela de Noche*, entre otras mucho más atrevidas, habían impuesto las preferencias por la novela erótica. La temprana desaparición de la nueva colección, revela el poco éxito económico que tuvo tal propósito, en el que además de las circunstancias aludidas influyó la incorporación de los autores a otras colecciones que ofrecían mejores condiciones económicas. En el número de inicio, se explican las líneas generales del proyecto y ahí quedan aclaradas las intenciones argumentales y artísticas, en las que, según Álvarez Sánchez- Insúa<sup>989</sup>, pudieron tener una importancia decisiva las circunstancias políticas y sociales del momento, que propiciaban el intento por frenar la ola de pornografía que

---

<sup>987</sup> Vid., Pío Baroja, *La casa del crimen*, Ilus. F. Marco, *La N. M.*, nº 1, 18 marzo de 1926.

<sup>988</sup> Vid., Ramón Gómez de La Serna, *La hiperestésica*, Ilus. Almada, *La N. M.*, nº 130, 6 septiembre de 1928. En este número se anuncia la salida del nº 131, *La Paz del hogar*, de Pedro Mata, que debería aparecer el 13 de septiembre de 1928, pero que ya no se publica

<sup>989</sup> Vid., Alberto Álvarez Sánchez-Insúa-M<sup>a</sup> del Carmen Santamaría Barceló, *La Novela Mundial*, CSIC, 1997, pp. 26-27. Señala Sánchez Insúa, que el año 1926 es clave dentro de la historia de la Dictadura de Primo de Rivera. Desmanteladas las estructuras del “antiguo régimen”, se considera que ha llegado el momento de dotar al sistema de un aparato ideológico y buscar apoyos entre los intelectuales. En esta línea se produciría un intento por la lucha contra la pornografía, que sería la que llevaría a la cárcel a algunos autores, como Retana, o a los procesos de Artemio Precioso, Díez de Tejada y Ramón Gómez de la Serna. En cualquier caso el triunfo de las colecciones y revistas de carácter pornográfico es una realidad con independencia de intentos editoriales como el de *La Novela Mundial*.

invadía los mercados y que era tónica general en los productos de gran difusión. Probablemente la declaración de intenciones haga referencia a la política editorial y a los planteamientos mercantilistas de Artemio Precioso en *La Novela de Hoy* y en el resto de sus publicaciones. En esas líneas del primer número leemos:

*Nuestro título dice nuestro programa. Esta publicación, consagrada a la novela corta, se propone desfilen por sus páginas los grandes escritores de España, de las Repúblicas de habla española y de los países extranjeros y, junto a ellos las firmas de los jóvenes en cuyos primeros frutos apunta un noble propósito de Arte.*

*Nos acompaña en el intento de nuestra empresa el más amplio criterio literario, sin más limitaciones que las impuestas por el buen gusto. Por esta razón, nuestras páginas estarán siempre cerradas a la pornografía; mas, dentro de una concepción artística, no habrán de asustarnos los atrevimientos que vengan plasmados en formas serenas de belleza, expresados sin torpes complacencias<sup>990</sup>.*

La editora de *La Novela de Hoy* fue el grupo Rivadeneyra<sup>991</sup> y, durante todo el periodo de publicación de los ciento treinta números, el director fue José García Mercadal,<sup>992</sup> cuya personalidad de autor y escritor es una muestra del grado de cultura del que parte esta colección. García Mercadal gozaba de la confianza plena de Luís Montiel en cuanto a selección de obras y pago de regalías a los autores, que resultaban bastante elevadas porque la política de exclusivas de Artemio Precioso había encarecido mucho el mercado.

---

<sup>990</sup> Cfr., Pío Baroja, *La casa del crimen*, cit, Introducción

<sup>991</sup> Rivadeneyra fue la más importante de las empresas españolas surgidas en el siglo XIX (1805-1872). Su primera incursión tipográfica será la revista *El vapor* (Barcelona 1832). Como logros se cifran la edición de la colección *Biblioteca de Autores Españoles* y la *Nueva Biblioteca de Autores Españoles*, esta última dirigida por Menéndez Pelayo (1905-1929). Al establecimiento tipográfico “Sucesores de Rivadeneyra”, se debe la impresión de *La Ilustración Española y Americana* (1857-1921). A partir de 1921 su propietario Luís Montiel Balanzat crea un bloque de publicaciones entre las que se incluyen *La Novela Mundial*, la revista cómica *Gutiérrez*, el semanario *Estampa*, el diario *Ahora* los tebeos *Macaco* y *Macaquete*, La colección teatral *La Farsa* y un gran número novelas largas de autores de prestigio.

<sup>992</sup> José García Mercadal (Zaragoza 1883-1975). Doctor en Derecho, inicia su carrera en 1905 en el periódico republicano *La Derecha*. Fundador de varias publicaciones en Zaragoza como *El Herald de Aragón* y *El Imparcial de Aragón*. Su actividad literaria corrió pareja a la periodística. Ingresó en 1919 en la Asociación de la Prensa de Madrid. En 1935 obtuvo el Premio Nacional de Literatura por su ensayo *Historia del Romanticismo en España*. Su actividad literaria en la postguerra se centra en la publicación de múltiples biografías.



### 6.8.1. FORMATO Y PRECIOS DE VENTA

La revista se vendía al precio de treinta céntimos, incrementándose en veinte céntimos su coste en los números extraordinarios con doble números de páginas, 128<sup>993</sup>.

Formalmente, todos los ejemplares de *La Novela Mundial* tienen idéntica presentación. De tamaño 170 x 115 mm., el material de baja calidad utilizado en el interior, papel rugoso de grosor medio, sustenta ilustraciones entre los textos, siempre en blanco y negro, a toda o media plana, cuyo número oscila entre las catorce imágenes de *Una mujer* o de *El hábito*<sup>994</sup>, hasta los cinco sencillos trazados con que Ruiz en *La dura verdad*<sup>995</sup>, acompaña la historia de Emilio, el joven que huye de su pueblo, Orzaneda, cuando conoce la relación que mantiene su madre con un médico aunque la historia acaba felizmente con el perdón y la reconciliación familiar.

*La Novela Mundial* plantea algunas diferencias de presentación con otras colecciones literarias coetáneas, sobre todo, la mayor dedicación de páginas iniciales a aspectos varios: las portadillas con el nombre de la obra, páginas en blanco para resaltar el inicio del texto o una relación bibliográfica del autor de turno. Normalmente la novela comienza en la quinta página, pero si el autor es debutante en la colección, se incluye una biografía que ocupa un par de páginas. Los números tienen sesenta y cuatro páginas en total, impresas en una columna, con una cenefa estrecha que en la parte

---

<sup>993</sup> Fueron cuatro los números extraordinarios: Máximo Gorki *Una mujer*, (versión española de Pedro Miranda) Ilus. Masberger, *La N. M.*, nº 9, 13 mayo de 1926. Juan José Domechina, *El hábito*, Ilus. Masberger, *La N. M.*, nº 9 (2), 13 mayo de 1926. Leopoldo Alas (Clarín), *Avecilla*, Ilus. Varela de Seijas, *La N. M.* nº 13 (1), 10 junio de 1926. Luis Santullano, *Carrocera Labrador*, Ilus. Varela de Seijas, *La N. M.*, nº 13 (2), 10 junio de 1926. Ramón del Valle Inclán, *Ecós de Asmodeo*, Ilus. Pozo J., *La N. M.*, nº 41, 23 diciembre de 1926. E. Zamacois, *Vicente Blasco Ibáñez*, sin ilustrar, *La N. M.*, nº Extra, 19 febrero de 1928.

<sup>994</sup> Vid., Maximo Gorki, *Una mujer*, Ilus. Masberger, *La N. M.*, nº 9 (1), 13 mayo de 1926. Juan José Domechina, *El hábito*, Ilus. Masberger, *La N. M.*, nº 9 (2) 13 de mayo de 1926.

<sup>995</sup> Vid., Sara Insúa, *La dura verdad*, Ilus. Ruiz, *La N. M.*, nº 126, 9 agosto de 1928.

superior enmarca el título de la obra en las hojas impares y el nombre del autor en las pares, en tanto que en el pie se coloca la numeración.

Destaca en *La Novela Mundial* la convocatoria de concursos o más bien de sorteos, cuyas condiciones vendrán explicadas en las páginas finales de la revista. Los productos sorteados no tienen nada que ver con la actividad literaria de la colección y se pueden obtener haciendo uso de los cupones que se insertan en los ejemplares semanales. Como hemos podido constatar las diferentes editoriales de novela corta, recurren a cualquier tipo de argucias para implicar al lector, casi siempre concursos literarios. En este caso, el sorteo es la forma bastante más consumista de hacer la promoción comercial<sup>996</sup>.

### 6.8.2. DISEÑO DE CUBIERTA Y CONTRACUBIERTA

El aspecto de *La Novela Mundial*, es el de un pequeño libro porque cubierta y contracubierta van unidas mediante una lomera impresa en monocromo azul donde consta el nombre y autor de la obra. Las portadas de los ciento treinta ejemplares que compusieron la colección tienen una cuidada presentación. Realizadas en cartulina ligera semisatinada mate en cuatricromía, están ilustradas por los mismos dibujantes

---

<sup>996</sup> A modo de ejemplo, vid., Eugenio D'Ors, *Magin o La Previsión y la Novedad*, Ilus. Marco, *La N. M.*, nº 15, 24 junio de 1926. Aparece en la última hoja el segundo concurso promoción, indicando los distintos premios que se sortean con el envío de los cupones que se regalan en cada uno de los números de Al reverso de la misma hoja aparece un recuadro con casillas para pegar los cupones correspondientes. Los productos que se obsequian en el segundo concurso son:

- 1º UN MAGNIFICO AUTOMÓVIL
- 2º UN SOBERBIO MANTÓN DE MANILA.
- 3º OTRO MANTÓN DE MANILA.

Los dos de la tan acreditada casa GIMÉNEZ, Calatrava 9, Madrid.

- 4º UNA BICICLETA MARCA "THOMANN".
- 5º OTRA BICICLETA MARCA "THOMANN".

Representada en España por la casa DOMINGO ÁLVAREZ LEÓN, Plaza de Isabel II 7, Madrid.

Es de suponer que las propias casa publicitadas fueras las patrocinadoras del sorteo con lo que todo eran beneficios para la editorial

que las páginas interiores. Las contraportadas en azul y rojo insertan publicidad de marcas comerciales, como *Perfumería Floralia* o productos de la propia editorial. En uno y otro caso pueden aparecer con o sin imágenes. Las páginas interiores de portada y contraportada, en la mayoría de los números aparecen en blanco, pero en algunos de ellos incluyen también ilustraciones y dibujos publicitarios<sup>997</sup>.



Publicidad página interior de contraportada



Publicidad contraportada

La iconografía realizada para las portadas de *La Novela Mundial*, a estas alturas de explotación del fenómeno de las colecciones literarias, ofrece pocas innovaciones con la de sus hermanas. Partiendo de la base de los posicionamientos poco atrevidos, norma de la editorial, es lógico pensar, que en las cubiertas tampoco vamos a descubrir grandes novedades. Se trata casi siempre de figuraciones referidas al contenido de la obra y en la mayoría de las ocasiones relacionadas con la semántica del título. Unas permanecen fieles al argumento, otras al epígrafe de portada y algunas son verdaderamente irónicas, pero todas resultan atractivas, por lo variado de su colorido y

<sup>997</sup> Vid., a modo de ejemplo: José Llampayas, *El oso del señor Gimnson*, Ilus, Mel, *La N. M.*, nº 56, 7 abril de 1927. Incluye en la página interior de la portada una ilustración en blanco y negro a media plana de una *Pianola*, indicando facilidades de pago. En la página interior de la contraportada, con ilustraciones se anuncia dos novelas de Alberto Insúa: *EL negro que tenía el alma blanca* y *La mujer del torero*.

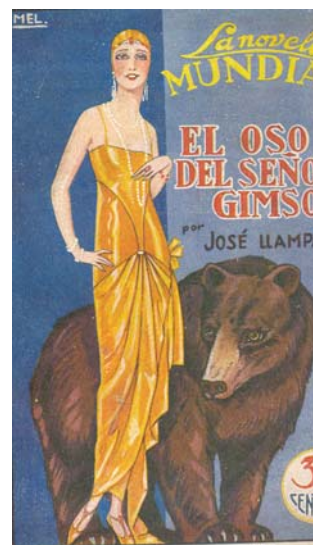
lo expresivo de su dibujo, siendo una constante la presencia femenina. Mujeres elegantes, bien vestidas que, como en el caso de *Lo que está de Dios*<sup>998</sup>, pueden ocupar individualmente la portada o la pueden compartir con los más variados “elementos”, desde un caballero, en *La dura verdad*<sup>999</sup>, un oso en *El oso del Señor Gimnson*<sup>1000</sup>, una pirámide de Egipto en *Magin o Previsión y la Novedad*<sup>1001</sup> y hasta con el mismísimo diablo, en de *Los tres dones del diablo*<sup>1002</sup>.



Portada  
*Lo que esta de Dios*  
Ilus. Gago y Palacios



Portada  
*Magin o la Previsión*  
Ilus. Marco



Portada  
*El oso del Sr. Gimnson*  
Ilus. Ruiz

Esas mujeres también pueden aparecer en las más variadas disposiciones. En trance peligroso, *Crimen de mujer*<sup>1003</sup> retrata a una dama con un revólver en la mano en lo que parece su inmediato suicidio; en amable tertulia contemplamos a las señoras de *Lo que dicen dos casadas*<sup>1004</sup> o en hogareña disposición, se ilustra la portada que

<sup>998</sup> Vid., Pedro Mata, *Lo que está de Dios*, Ilus. Gago y Palacios *La N. M.*, nº 92, 15 julio de 1927.

<sup>999</sup> Vid., Sara Insúa, *La dura verdad*, Ilus. Ruiz, *La N. M.*, nº 126, 9 septiembre de 1928.

<sup>1000</sup> Vid., José Llampayas, *El oso del Señor Gimnson*, Ilus. Ruiz, *La N. M.*, nº 56, 7 abril de 1927.

<sup>1001</sup> Vid., Eugenio D'Ors, *Magin o la Previsión y la Novedad*, Ilus Marco, *La N. M.*, nº 15, 24 junio 1926.

<sup>1002</sup> Vid., José Toral, *Los tres dones del diablo*, Ilus. Cañavate, *La N. M.* nº 20, 29 julio de 1926.

<sup>1003</sup> Vid., Francisco Camba, *Crimen de mujer*, Ilus. Rivero Gil, *La N. M.*, nº 89, 24 noviembre de 1927.

<sup>1004</sup> Vid., Gutiérrez Gamero, *Lo que dicen dos casadas*, Ilus. Varela de Seijas, *La N. M.*, nº 90, 1 diciembre de 1927

precede a la rocambolesca historia de *La mujer que defendió su felicidad*<sup>1005</sup>. En esta última obra, el dibujante figura en la cubierta una escena tradicional en la que Eloísa, la protagonista con su niña en los brazos, lee plácidamente, en una habitación rodeada de muebles lámparas e incluso de una muñeca. El contenido de la obra nos revela que esa niña no es su hija sino la que su marido ha tenido fuera del matrimonio y que ella acepta como suya. *La perfecta casada*<sup>1006</sup> es una de las portadas de acentuado tono irónico, en que imagen y título entran en franca contradicción. El dibujo de una dama con traje cortesano rodeada de figuras de mujeres de la vida alegre, unido al propio gesto altivo de la señora, no encuadra significativamente con las connotaciones culturales de un texto que rememora las virtudes atribuidas por Fray Luís de León a la esposa cristiana. La lectura de la obra acaba con el equívoco por cuanto Palmira, la protagonista es una bailarina de vida disoluta, que en el declive de su belleza, una vez consigue arreglar su situación económica encontrando un marido que la mantenga, se convierte en “una perfecta casada”, nombre por el que irónicamente la conocen sus compañeras de profesión.



Portada  
*Crimen de mujer*  
Ilus. Rivero Gil



Portada  
*La mujer que defendió su felicidad*  
Ilus. Rodio



Portada  
*La perfecta casada*  
Ilus. Barbero

<sup>1005</sup> Vid., Sara Insúa, *La mujer que defendió su felicidad*, *La N. M.*, n.º 4, 12 mayo de 1927.

<sup>1006</sup> Vid., Andrenio, *La perfecta casada*, Ilus. Barbero, *La N. M.*, n.º 7, 29 abril de 1926.

### 6.8.3. LA PRODUCCIÓN DE NOVELA CORTA: AUTORES E ILUSTRADORES.

En los primeros números de la colección, al tiempo que las líneas generales y los propósitos de la editorial se anuncia el ofrecimiento de un número muy elevado de colaboradores, ochenta y tres en total con la incorporación “de las figuras hispanoamericanas de mayor relieve” y “de los grandes maestros de la literatura universal”, expectativas que no se materializaron, porque son sesenta los autores hispanos y un solo extranjero, Máximo Gorki. Según señala Sánchez Álvarez Insúa<sup>1007</sup>, pese a que la creación de *La Novela Mundial* se realiza desde la derecha política, tanto por su director como por su propietario, la nómina de escritores es plural y no existen asomos de sectarismo en la selección. La preocupación moralista no impidió que a lo largo de su andadura la nómina de escritores de la colección fuese muy similar a la de otras revistas del campo de la novela corta, si bien es cierto que con omisión por unas u otras razones de los autores de mayor tendencia erotizante y, pese a la preocupación indiscutible por la calidad literaria, una vez puesta en marcha la revista, los intereses comerciales propiciaron el que se tratase de compensar el balance de ventas, publicando obras de autores de gran éxito a fin de lograr la aceptación popular<sup>1008</sup>.

Sánchez Granjel<sup>1009</sup> clasifica los autores que participaron en *La Novela Mundial* en función de su adscripción a las tres promociones que entonces integraban el

---

<sup>1007</sup> Cfr., A. Sánchez Álvarez – Insúa / M<sup>a</sup> del Carmen Santamaría Barceló, *La Novela Mundial*, cit. p. 41.

<sup>1008</sup> Los autores que más colaboraron fueron Alberto Insúa y Cristóbal de Castro con nueve obras cada uno, mientras que muchos escritores sólo lo hicieron en una o dos ocasiones, como Eugenio D'Ors o Wenceslao Fernández Flórez.

<sup>1009</sup> Cfr., Luis Sánchez Granjel, *Eduardo Zamacois y la novela corta*, cit. pp. 120-127. Los primeros colaboradores literarios de *La Novela Mundial* fueron dos destacados miembros de la promoción de la Regencia, Pío Baroja y Valle Inclán, y dos figuras menores del mismo grupo, Manuel Bueno y José María Salaverría; de la generación de 1886, un escritor próximo por su obra al espíritu noventayochista, Ciges Aparicio, y, en años sucesivos, se incorporan, Belda, Mata, Francés y un largo etcétera porque los escritores de esta generación son los más asiduos colaboradores de todas las colecciones de novela corta.

panorama de la literatura nacional y señala la ausencia de algunas firmas importantes, en primer lugar las de Unamuno y Azorín y por supuesto las de los más caracterizados representantes de la novela erótica Hoyos y Vinent, Álvaro Retana, *El Caballero Audaz* y los componentes de la última promoción de novelistas “galantes”, cuyos nombres popularizó sobre todo *La Novela de Hoy*<sup>1010</sup>. Lo que queda claro al analizar el listado de los autores que colaboran en la colección es que los escritores jóvenes muestran un desinterés enorme por estas revistas, lo que influyó en el declive y el final de esta y otras publicaciones.

En cuanto a los ilustradores, la nómina total se eleva a treinta y ocho, de los cuales algunos son firmas conocidas colaboradores habituales de otras revistas literarias, pero la mayoría son bastante desconocidos. En el transcurso del primer año dibujaron en *La Novela Mundial*: Baldrich, Masberger, Marco, Mel, Barbero, Pozo Iglesias, Roberto, Varela de Seijas, Vázquez Calleja, Rodolfo Kriz, Mezquita, Cobreros Uranga, Gago y Palacios, Cañabate, Rivero, Máximo Ramos, Tono, May, Viera Landa, Ruiz, Gil-Losilla y J. Pozo. En 1927 y 1928, con bastantes de los mencionados, dibujaron números de la revista: Solans, Escrivá, Souto, Juan José, Rodio, Penagos, Ángel de la Fuente, Agustín, Herreros, Casenave, Izquierdo Durán, Rosado Rivas, Ramón Pujol, Ochoa, Ruiz y Almada. A continuación incluimos la relación total de ilustradores que participaron en *La Novela Mundial* así como los nombres de las obras que ilustraron y el número que éstas ocuparon en la colección.

ILUSTRADOR	TITULO	Nº COL
AGUSTÍN	<i>José</i>	93

De la más joven promoción literaria completan la lista de la más joven promoción literaria Juan José Domenchina y Tomás Borrás.

<sup>1010</sup> Alberto Sánchez Álvarez –Insúa /Mª del Carmen Santamaría Barceló, *La novela Mundial*, cit., pp. 29-30. Sánchez- Insúa, matiza esta opinión y justifica la ausencia de firmas de estos autores en una serie de circunstancias que no solamente se debieron al carácter moralizante de la colección.

Caracterización y análisis de las revistas más destacadas

ILUSTRADOR	TITULO	Nº COL
	<i>Francho Mur</i>	128
ALMADA	<i>La hiperestésica</i>	130
BALDRICH	<i>El extranjero misterioso</i>	30
	<i>La duquesa espía</i>	116
	<i>Un timbre que no suena</i>	125
	<i>La dulce mentira</i>	5
BARBERO	<i>Libertad y Claudio: cromó de motín sobre fondo barcelonés.</i>	42
	<i>Cuesta abajo</i>	63
	<i>Los hombres de hierro</i>	91
	<i>Jardín Cerrado</i>	4
	<i>La perfecta casada</i>	7
	<i>Noche de Alfama</i>	8
	<i>Treinta días sin comer</i>	105
	<i>El "Misericordia"</i>	73
	<i>Estampas isabelinas: La rosa de oro</i>	58
	<i>El Príncipe de Trapisonda</i>	53
	<i>Dice una mujer...</i>	52
	<i>En el lendel de la vida</i>	23
	<i>Mi amigo el viajero</i>	75
CANAVATE	<i>Los tres dones del diablo</i>	20
CASENAVE	<i>Prosperidad y ruina de un nuevo rico</i>	110
COBREROS URANGA, V.	<i>Los hijos de la carroña</i>	18
ESCRIBA	<i>Las tinieblas floridas</i>	48
FUENTE, Ángel de la	<i>El jardín de Lope</i>	88
	<i>La edificante aventura de Garin</i>	87
GAGO Y PALACIOS	<i>Reguero de luz</i>	50
	<i>¿Eres tú?</i>	19
	<i>Lo que está de Dios...</i>	92
GIL-LOSILLA	<i>La casa de las cuatro esquinas</i>	39
HERREROS	<i>Por la puerta grande</i>	122
HERREROS	<i>La cadena del mal</i>	106
IZQUIERDO DURÁN	<i>Corona de pasión</i>	123
	<i>El momento difícil</i>	112
JUAN JOSÉ	<i>El niño perdido</i>	57
KRIZ, RODOLFO	<i>El último amor de Don Juan</i>	16
LOSILLA	<i>Así aman las africanas</i>	119
LOSILLA	<i>El Dominio del mundo</i>	76
MARCO	<i>Magin o la Previsión y la Novedad</i>	15
MARCO, F	<i>La inglesa y el trapense</i>	6
	<i>La casa del crimen</i>	1
	<i>El viaje sin fin</i>	3
MASBERGER	<i>La mosca dorada</i>	22
	<i>El vicio y virtud en el Atlántico</i>	83
	<i>El violín de Emma</i>	79
	<i>Una mujer (Versión española de Pedro Miranda)</i>	9.1
	<i>La hija del capitán</i>	72
MASBERGER	<i>Todo acabó bien</i>	97
	<i>El terno del difunto</i>	10
	<i>El hábito</i>	9.2



Caracterización y análisis de las revistas más destacadas

ILUSTRADOR	TITULO	Nº COL
	<i>Cara a cara</i>	51
	<i>El suceso vulgar</i>	47
	<i>Dama pobreza (Un milagro de San Francisco)</i>	29
	<i>La jaula de oro</i>	65
	<i>El Capitán Mala Sombra</i>	104
	<i>La dama desconocida</i>	115
	<i>La amante vieja y el poeta</i>	121
	<i>Inés de Magdala</i>	102
MAXIMO	<i>Martín el de la Paula en Alcalá de los panaderos</i>	34
MAY	<i>La señorita y el obrero o un flirt en la verbena de Antonio</i>	33
MEL	<i>El marido no quiere...</i>	98
	<i>El oso del señor Gimson</i>	56
	<i>Cigarrillos del duque</i>	78
	<i>Shakespeare II</i>	12
	<i>Cómo delinquen los viejos</i>	45
	<i>El ultraje</i>	28
	<i>La honra del pueblo</i>	2
MEZQUITA	<i>En el alegre Madrid de 1905</i>	27
	<i>"Paso" de Pajares</i>	100
	<i>Una historia de amor</i>	49
	<i>El oro que reluce</i>	70
	<i>Sí... No... ¡Que sé yo!, o La última aventura de Sóstenes de Villamarciel</i>	17
OCHOA	<i>Un muchacho loco</i>	124
PENAGOS	<i>El hombre del sombrero gris</i>	64
	<i>El galán supersticioso o un matrimonio imposible</i>	66
POZO IGLESIAS	<i>La comedianta china</i>	11
POZO, J.	<i>Ecos de Asmodeo</i>	41
PUJOL, RAMÓN	<i>Madame Centurión</i>	120
RAMOS, Máximo	<i>Una despedida de soltero</i>	25
	<i>Adán y Eva en el dancing</i>	32
RAMOS , Máximo	<i>Piedra rodada</i>	74
	<i>Una lección de amores</i>	60
	<i>Aventuras de Lázaro de Ocaña</i>	68
	<i>Se rifa un marido</i>	71
	<i>Una representación de Fausto</i>	81
	<i>La Dama de Ortubi</i>	80
	<i>El hijo del Rey</i>	69
	<i>Amor de sacrificio</i>	77
	<i>Germana y su fox</i>	108
	<i>Mar loba</i>	99
	<i>Los vándalos del amor</i>	96
	<i>Justicia</i>	95
	<i>Crotalus horridus</i>	111
RAMOS Máximo	<i>Joaquinito</i>	101
	<i>La excesiva bondad</i>	103
	<i>La familia Gomar</i>	127
	<i>La torre sin puerta</i>	113
RIVERO	<i>Ligazón (Auto para siluetas)</i>	24

Caracterización y análisis de las revistas más destacadas

ILUSTRADOR	TÍTULO	Nº COL
RIVERO GIL	<i>Clavellina</i>	43
	<i>Crimen de mujer</i>	89
	<i>Astucias de mujer</i>	118
ROBERTO	<i>Los linajes</i>	54
	<i>Alma y cuerpo</i>	94
	<i>La garra invisible</i>	62
	<i>Misionera de Teotihuacan</i>	21
	<i>El precio de la dicha</i>	44
	<i>Una huella en la nieve</i>	86
	<i>La cofia</i>	26
	<i>La ofrenda al hijo</i>	37
	<i>Mademoiselle Simona en Madrid</i>	40
RODIO	<i>La mujer que defendió su felicidad</i>	61
ROSADO RIVAS	<i>Compradores de pieles: De puerto Mont a Punta Are</i>	117
RUIZ	<i>La dura verdad</i>	126
	<i>El estigma de un beso</i>	38
RYOL, RAMÓN	<i>Amor de anunciación</i>	129
Sin ilustración	<i>Vicente Blasco Ibáñez</i>	EXTRA
SOLANS	<i>El hijo del millonario</i>	46
SOUTO	<i>La casa de los solteros</i>	55
TONO	<i>El horroroso crimen de Peñaranda del Campo</i>	31
VARELA DE SEIJAS	<i>La mujer que había perdido a Dios</i>	84
	<i>Miopita</i>	67
	<i>Ana María</i>	59
	<i>¿Dónde he visto yo esta cara?</i>	107
	<i>El patriarca</i>	114
	<i>Eva en el hotel</i>	85
	<i>Lo que dicen dos casados</i>	90
	<i>Carrocera, Labrador</i>	13.2
	<i>La balada del viento</i>	82
	<i>Avecilla</i>	13.1
VÁZQUEZ CALLEJA	<i>El Águila herida</i>	36
	<i>La cadena rota</i>	14
VIERA LANDA	<i>Los ojos fríos</i>	109
VIERA LANDA	<i>Se ignora cuál de los dos</i>	35

Según se deduce de esta relación las firmas más frecuentes corresponden a Máximo Ramos, Masberger, Barbero y Varela de Seijas, que superan los diez números seguidos por Mel, Mezquita y Roberto. Penagos, Agustín y Vázquez Calleja solo ilustran dos números.

Máximo Ramos, cuya rúbrica, unas veces aparece con su nombre completo y otras con la de Máximo, es uno de los dibujantes que trasciende los límites de las

publicaciones de novela corta. Sus dibujos se mantienen en la ecléctica del arte de entreguerras y asimilan algo de los istmos precedentes. Durante el periodo comprendido entre 1916 y 1936 colaborará en frecuentes ilustraciones de la revista *Blanco y Negro* y participa de manera activa en la renovación e implantación definitiva del dibujo publicitario en España<sup>1011</sup>. De la importancia de Máximo Ramos como dibujante publicitario, nos da idea el hecho de que, pese a no haber ilustrado volúmenes en algunas colecciones, caso de *La Novela Corta*, sí firma las contraportadas, concretamente los anuncios de empresa de la de la *Perfumería Floralia*, y del jabón *Flores del Campo*. Su trabajo en las grandes colecciones de novela corta más importante se encuentra en *La Novela de Hoy* donde dibujó treinta ejemplares y en *La Novela Mundial* para la que realizó ciento setenta y ocho ilustraciones a toda y a media página, distribuidas entre veinte volúmenes con las correspondientes portadas. Las ilustraciones de Máximo en esta colección se mueven en lo que es la tónica habitual del dibujante, trazados firmes y logro de sombras y claroscuros por el hábil uso del esgrafiado. Las mujeres, elemento central de los cuadros, tienen una configuración muy similar en todas sus creaciones. Se trata de figuras estilizadas acordes a la moda de la época, cuya fisonomía, rostro redondo, formas atenuadas, es identificativa, desde los anuncios publicitarios a los dibujos con que ilustra las narraciones, independientemente del contenido al que vayan referidas. Ello se observa en la figuración que crea para dos novelas cortas de temática tan diferenciada como *El hijo de rey*<sup>1012</sup> y *Una representación de Fausto*<sup>1013</sup>. Al carácter cómico de las ilustraciones ideadas para el

---

<sup>1011</sup> Cfr., *Un siglo de ilustración en española en las páginas de Blanco y Negro*, Sevilla, Fundación Focus, septiembre de 1992, p. 100.

<sup>1012</sup> Vid., Valentín de Pedro, *El hijo del rey*, Ilus. Máximo Ramos, *La N. M.*, nº 69, 7 julio de 1927.

<sup>1013</sup> Vid., Joaquín Belda, *Una representación de Fausto*, Ilus. M. Ramos, *La N. M.*, nº 81, 29 septiembre de 1927.

texto de Joaquín Belda en *Una representación de Fausto*, se oponen a las imágenes realistas de *El hijo del rey*, obra que acaba en un auténtico drama. Sin embargo, las figuras de las mujeres como podemos comprobar en las imágenes que siguen plantean una similitud de concepción que denotan la identidad de autor.



*El hijo del rey*  
Ilus. Máximo Ramos



*Una representación de Fausto*  
Ilus. Máximo Ramos

Otro de los nombres interesantes en esta relación es el de Martínez Baldrich, quien participó activamente en las colecciones, de novela corta. Concretamente ilustró trece ejemplares para *La Novela de Hoy* y veinte volúmenes en *La Novela Semanal* y cuatro en *La Novela Mundial* con un total de treinta y siete. Nacido en Madrid (1895-1959), su actividad como artista fue inmensa, pintor, dibujante, figurinista y cartelista, su vida estuvo siempre vinculada al mundo de la publicidad. A partir de 1928 se traslada a Estados Unidos y se instala en Nueva Cork donde ingresa en la nómina de colaboradores de las revistas *Vogue*, *Smart Set* y *Harper's Bazar*. La auténtica

personalidad de Baldrich se desarrolló en los dibujos que prodigó en *Blanco y Negro*, *Nuevo Mundo* y *ABC*. Las imágenes para anuncios publicitarios son especialmente interesantes, pues no solamente se reproducen en las contraportadas de las colecciones de novela corta, sino que son de continua aparición en revistas de la época. En *Blanco y Negro*, ya en el año 1921 había creado atractivas figuraciones para anunciar los productos de la *Perfumería Higiénica Calber*. El dentífrico, jabón, agua de colonia y los polvos antisépticos son presentados en varios colores por niños, madres bañando a sus hijos y atractivas señoras, además de ilustrar algunas de las portadas de la revista. El mérito de Roberto Martínez Baldrich al trascender los límites de las colecciones de novela corta y aparecer con cierta importancia en la prensa de la época, mereció la atención de Sánchez de Palacios quien afirmó de su obra:

“Baldrich, el dibujante de bustos femeninos y de ilustraciones del mundo cosmopolita -ya pasó su época de la estampa frívola-, nos regala, con la fuerte expresión de su moderna técnica, algo descuidada, quizás en estos último años, dibujos hechos más de prisa que de la mundana vistosidad de sus modelos. Estampas recogidas en el ambiente de la vida elegante, que Baldrich ha plasmado en el papel con sus pinceles y su lápiz, buscadores siempre de la nota agradable y cosmopolita, derrochada en su arte”<sup>1014</sup>.

Otros dibujantes de *La Novela Mundial* coinciden también en ser innovadores de la naciente publicidad, al tiempo que, colaboradores de las revistas literarias de novela corta, caso de Varela de Seijas, cuya firma, además de aparecer en treinta y siete ejemplares de *La Novela de Hoy*, en dos de *La Novela Semanal* y en nueve obras de *La Novela Mundial*, ocupa, con fines publicitarios, muchas contraportadas de *La Novela Corta*<sup>1015</sup>, lo que le confiere ese carácter de dibujante multidisciplinar que era común en la época, esencialmente como medio de subsistencia.

---

<sup>1014</sup> Cfr., Mariano Sánchez de Palacios, *Los dibujantes en España*, cit, p. 178.

<sup>1015</sup> Los anuncios de la Perfumería Floralia y de los productos Oxentol y Jabones del Campo en las contraportadas de *La Novela Corta* en ocasiones tienen la firma de Varela de Seijas.



Lo que dicen dos casadas  
Ilus. Varela de Seijas

#### 6.8.4. LA NOVELA MUNDIAL (1926-1928). RELACIÓN DE AUTORES ILUSTRADORES

AUTOR	ILUSTRADOR	TITULO	Nº COL	FECHA
AGUILAR CATENA, Juan	GAGO Y PALACIOS	<i>Reguero de luz</i>	50	24/02/1927
ALAS, Leopoldo (Clarín)	VARELA DE SEIJAS	<i>Avecilla</i>	13.1	10/06/1926
BACARISSE, Mauricio	ESCRIBA	<i>Las tinieblas floridas</i>	48	10/02/1927
BAROJA, Pío	MASBERGER	<i>El Capitán Mala Sombra</i>	104	08/03/1928
	RAMOS, MAXIMO	<i>La Dama de Ortubi</i>	80	22/09/1927
	TONO	<i>El horroroso crimen de Peñaranda del Campo</i>	31	14/10/1926
	MARCO, F	<i>La casa del crimen</i>	1	18/03/1926
BELDA, Joaquín	RAMOS, MAXIMO	<i>Una representación de Fausto</i>	81	29/09/1927
	BARBERO	<i>Treinta días sin comer</i>	105	15/03/1928
	PUJOL, RAMÓN	<i>Madame Centurión</i>	120	28/06/1928
BORRÁS, Tomás	BARBERO	<i>Noche de Alfama</i>	8	06/05/1926
	MASBERGER	<i>La dama desconocida</i>	115	24/05/1928
BUENO, Manuel	MEZQUITA	<i>Una historia de amor</i>	49	17/02/1927
	BALDRICH	<i>La dulce mentira</i>	5	15/04/1926
BURGOS, Carmen de (Colombine)	BARBERO	<i>El "Misericordia"</i>	73	04/08/1927
	ROBERTO	<i>Misionera de Teotihuacan</i>	21	05/08/1926
CAMBA, Francisco	RAMOS, MÁXIMO	<i>Mar loba</i>	99	03/02/1928
	ROBERTO	<i>La garra invisible</i>	62	19/05/1927
	RAMOS, MAXIMO	<i>Piedra rodada</i>	74	11/08/1927
	RIVERO GIL	<i>Crimen de mujer</i>	89	24/11/1927
	VARELA DE SEIJAS	<i>El patriarca</i>	114	17/05/1928
	IZQUIERDO DURÁN	<i>Corona de pasión</i>	123	19/07/1928
CANSINOS ASSENS, Rafael	GIL-LOSILLA	<i>La casa de las cuatro esquinas</i>	39	09/12/1926
CARRERE, Emilio	RAMOS, MAXIMO	<i>Aventuras de Lázaro de Ocaña</i>	68	30/06/1927
	RAMOS, MAXIMO	<i>Amor de sacrificio</i>	77	01/09/1927
	RYOL, RAMÓN	<i>Amor de anunciación</i>	129	30/08/1928
CASTRO, Cristóbal de	MARCO, F	<i>La inglesa y el trapense</i>	6	22/04/1926
	BARBERO	<i>Los hombres de hierro</i>	91	08/12/1927
	MASBERGER	<i>La jaula de oro</i>	65	09/06/1927

Caracterización y análisis de las revistas más destacadas

AUTOR	ILUSTRADOR	TITULO	Nº COL	FECHA
	RIVERO GIL	<i>Clavellina</i>	43	13/01/1927
	BALDRICH	<i>La duquesa espía</i>	116	31/05/1928
CIGES APARICIO, Manuel	MEL	<i>La honra del pueblo</i>	2	25/03/1926
	CASENAVE	<i>Prosperidad y ruina de un nuevo rico</i>	110	19/04/1928
	BARBERO	<i>El Príncipe de Trapisonda</i>	53	17/03/1927
COLOMA, Jesús R.	RAMOS, MAXIMO	<i>Se rifa un marido</i>	71	21/07/1927
	COBREROS URANGA, V.	<i>Los hijos de la carroña</i>	18	15/07/1926
	LOSILLA	<i>Así aman las africanas</i>	119	21/06/1928
	ROBERTO	<i>Los linajes</i>	54	24/03/1927
DICENTA, Joaquín	RAMOS, MAXIMO	<i>Una lección de amores</i>	60	05/05/1927
DOMENCHINA, Juan José	MASBERGER	<i>El hábito</i>	9.2	13/05/1926
D'ORS, Eugenio	MARCO	<i>Magin o la Previsión y la Novedad</i>	15	24/06/1926
FERNÁNDEZ FLÓREZ, Wenceslao	RAMOS, MÁXIMO	<i>La familia Gomar</i>	127	16/08/1928
FRANCES, José	RAMOS, MAX	<i>Una despedida de soltero</i>	25	02/09/1926
GARCÍA MERCADAL, José	MEZQUITA	<i>"Paso" de Pajares</i>	100	09/02/1928
GARCÍA SAZCHIZ, Federico	POZO IGLESIAS	<i>La comedianta china</i>	11	27/05/1926
GÓMEZ DE BAQUERO, E. (Andrenio)	BARBERO	<i>La perfecta casada</i>	7	29/04/1926
GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón	SOLANS	<i>El hijo del millonario</i>	46	27/01/1927
	ALMADA	<i>La hiperestésica</i>	130	06/09/1928
GORKI, Máximo	MASBERGER	<i>Una mujer (Versión española de P. Miranda)</i>	9.1	13/05/1926
GRAU, Jacinto	LOSILLA	<i>El Dominio del mundo</i>	76	25/08/1927
GUTIÉRREZ GAMERO, Emilio	VARELA DE SEIJAS	<i>Lo que dicen dos casados</i>	90	01/12/1927
	MEL	<i>Shakespeare II</i>	12	03/06/1926
HERNÁNDEZ CATA, Alfonso	MARCO, F	<i>El viaje sin fin</i>	3	01/04/1926
INSÚA, Alberto	MAY	<i>La señorita y el obrero o un "flirt" en la verbena de San Antonio</i>	33	28/10/1926
	MASBERGER	<i>El vicio y virtud en el Atlántico</i>	83	13/10/1927
	RAMOS, MÁXIMO	<i>Germana y su fox</i>	108	05/04/1928
	ROBERTO	<i>Mademoiselle Simone en Madrid</i>	40	16/12/1926
	MEZQUITA	<i>En el alegre Madrid de 1905</i>	27	16/09/1926
	MASBERGER	<i>Todo acabó bien</i>	97	19/01/1928
	PENAGOS	<i>El galán supersticioso o un matrimonio imposible</i>	66	16/06/1927
	SOUTO	<i>La casa de los solteros</i>	55	31/03/1927
	MASBERGER	<i>La amante vieja y el poeta</i>	121	05/07/1928
INSÚA, Sara	RODIO	<i>La mujer que defendió su felicidad</i>	61	12/05/1927
	RUIZ	<i>La dura verdad</i>	126	09/08/1928
LARRUBIERA, Alejandro	VARELA DE SEIJAS	<i>Ana María</i>	59	28/04/1927
	AGUSTÍN	<i>Francho Mur</i>	128	23/08/1928
	MEL	<i>El oso del señor Gimson</i>	56	07/04/1927
	MASBERGER	<i>El violín de Emma</i>	79	15/09/1927
LÓPEZ BALLESTEROS, Luis	MEZQUITA	<i>Sí... No... ¡Que sé yo!, o La última aventura de Sóstenes De Villamarciel</i>	17	15/07/1926
LÓPEZ DE HARO, Rafael	BARBERO	<i>Mi amigo el viajero</i>	75	18/08/1927
	PENAGOS	<i>El hombre del sombrero gris</i>	64	02/06/1927
	GAGO Y PALACIOS	<i>¿Eres tú?</i>	19	22/07/1926
	MASBERGER	<i>Cara a cara</i>	51	03/03/1927
	BALDRICH	<i>Un timbre que no suena</i>	125	02/08/1928
	VIERA LANDA	<i>Se ignora cuál de los dos</i>	35	11/11/1926
	RAMOS, MÁXIMO	<i>Joaquinito</i>	101	16/02/1928
	VARELA DE SEIJAS	<i>¿Dónde he visto yo esta cara?</i>	107	29/03/1928
	VARELA DE SEIJAS	<i>Eva en el hotel</i>	85	27/10/1927
LÓPEZ ROBERTS, Mauricio	ROBERTO	<i>La cofia</i>	26	09/09/1926
LORENTE, Juan José	MEL	<i>El ultraje</i>	28	23/09/1926
	RAMOS, MÁXIMO	<i>Los vándalos del amor</i>	96	12/01/1928
MARÍN ALCALDE, Alberto	ROBERTO	<i>Una huella en la nieve</i>	86	03/11/1927
	ROBERTO	<i>El precio de la dicha</i>	44	13/01/1927
MARQUINA, Eduardo	RAMOS, MAXIMO	<i>Adán y Eva en el dancing</i>	32	21/10/1926

Caracterización y análisis de las revistas más destacadas

AUTOR	ILUSTRADOR	TITULO	Nº COL	FECHA
MAS, José MATA, Pedro	HERREROS	<i>Por la puerta grande</i>	122	12/07/1928
	VÁZQUEZ CALLEJA	<i>El Águila herida</i>	36	18/11/1926
	ROBERTO	<i>La ofrenda al hijo</i>	37	25/11/1926
	BARBERO	<i>Cuesta abajo</i>	63	26/05/1927
	MEL	<i>Cigarrillos del duque</i>	78	08/09/1927
	GAGO Y PALACIOS	<i>Lo que está de Dios...</i>	92	15/12/1927
	RAMOS, MÁXIMO	<i>La excesiva bondad</i>	103	02/03/1928
	IZQUIERDO DURÁN	<i>El momento difícil</i>	112	03/05/1928
MATHEU, José María	VÁZQUEZ CALLEJA	<i>La cadena rota</i>	14	17/06/1926
MORALES SAN MARTÍN, Bernardo	KRIZ, RODOLFO	<i>El último amor de Don Juan</i>	16	01/07/1926
NOEL, Eugenio	MAXIMO	<i>Martín el de la Paula en Alcalá de los panaderos</i>	34	04/11/1926
	ROSADO RIVAS	<i>Compradores de pieles: De puerto Mont a Punta Are</i>	117	07/06/1928
OTEYZA, Luís de	FUENTE, ÁNGEL DE LA	<i>La edificante aventura de Garin</i>	87	19/11/1927
PALACIO VALDÉS, Armando	RAMOS, MÁXIMO	<i>Crotalus horridus</i>	111	26/04/1928
	AGUSTÍN	<i>José</i>	93	22/12/1927
PARELLADA, Pablo (Melitón González)	MASBERGER	<i>La mosca dorada</i>	22	12/08/1926
PEDRO, Valentín de	RUIZ	<i>El estigma de un beso</i>	38	02/12/1926
	OCHOA	<i>Un muchacho loco</i>	124	26/07/1928
	RAMOS, MAXIMO	<i>El hijo del Rey</i>	69	07/07/1927
	HERREROS	<i>La cadena del mal</i>	106	22/03/1928
	VARELA DE SEIJAS	<i>La mujer que había perdido a Dios</i>	84	20/10/1927
PÉREZ DE AYALA, Ramón	RAMOS, MÁXIMO	<i>Justicia</i>	95	05/01/1928
PÉREZ DE LA OSSA, Humberto	BARBERO	<i>Libertad y Claudio: cromo de motín sobre fondo barcelonés</i>	42	
PÉREZ, Dionisio	BARBERO	<i>En el lendel de la vida</i>	23	19/08/1926
RAMÍREZ ÁNGEL, Emiliano	BALDRICH	<i>El extranjero misterioso</i>	30	07/10/1926
REPIDE, Pedro de	ROBERTO	<i>Alma y cuerpo</i>	94	29/12/1927
	RAMOS, MÁXIMO	<i>La torre sin puerta</i>	113	10/05/1928
	MEZQUITA	<i>El oro que reluce</i>	70	14/07/1927
	MASBERGER	<i>El suceso vulgar</i>	47	03/02/1927
SALAVERRIA, José María	BARBERO	<i>Jardín Cerrado</i>	4	08/04/1926
SAN JOSÉ, Diego	FUENTE, ÁNGEL DE LA	<i>El jardín de Lope</i>	88	17/11/1927
	JUAN JOSÉ	<i>El niño perdido</i>	57	14/04/1927
SANTULLANO, Luís	VARELA DE SEIJAS	<i>Carrocería, Labrador</i>	13.2	10/06/1926
TENREIRO, Ramón M <sup>a</sup>	MASBERGER	<i>Dama pobreza (Un milagro de San Francisco)</i>	29	30/09/1926
	VARELA DE SEIJAS	<i>La balada del viento</i>	82	06/10/1927
TORAL, José	CANAVATE	<i>Los tres dones del diablo</i>	20	29/07/1926
VAL, Luís de	BARBERO	<i>Dice una mujer...</i>	52	10/03/1927
VALLE-INCLÁN, Ramón María del	POZO, J.	<i>Ecós de Asmodeo</i>	41	23/12/1926
	BARBERO	<i>Estampas isabelinas: La rosa de oro</i>	58	21/04/1927
	MASBERGER	<i>La hija del capitán</i>	72	28/07/1927
	RIVERO	<i>Ligazón (Auto para siluetas)</i>	24	26/08/1926
	MASBERGER	<i>El terno del difunto</i>	10	13/05/1926
ZAMACOIS, Eduardo	RIVERO GIL	<i>Astucias de mujer</i>	118	14/06/1928
	MEL	<i>El marido no quiere...</i>	98	26/01/1928
	VIERA LANDA	<i>Los ojos fríos</i>	109	12/04/1928
	Sin ilustración	<i>Vicente Blasco Ibáñez</i>	EXTRA	19/02/1928
ZOZAYA, Antonio	MASBERGER	<i>Inés de Magdala</i>	102	23/02/1928
	MEL	<i>Cómo delinquen los viejos</i>	45	20/01/1927
	VARELA DE SEIJAS	<i>Miopita</i>	67	23/06/1927



## 6.9. TÉCNICAS Y SEMÁNTICA DE ILUSTRACIÓN EN LA NOVELA SEMANAL, LA NOVELA DE HOY Y LA NOVELA MUNDIAL.

La elevada cantidad de obras publicadas en *La Novela Semanal*, *La Novela de Hoy* y *La Novela Mundial*, hace que resulte difícil establecer un análisis minucioso de las ilustraciones de cada una de estas colecciones. Sí es posible establecer pautas comunes, dado que presentan concomitancias, emanadas del hecho de que las tres son deudoras en su formato de *La Novela Corta*, colección que simplificó el uso de la imagen con respecto a sus predecesoras, por esta razón se ha optado por analizar los aspectos técnicos y semánticos de las ilustraciones de estas tres colecciones de forma conjunta y sintetizar su análisis en los cuadros realizados al efecto<sup>1016</sup>.

### 6.9.1. TÉCNICAS DE LA ILUSTRACIÓN

En las tres colecciones encontramos revistas literarias en 8º y 8º menor ilustradas en su interior en blanco y negro. El número de imágenes por ejemplar no ofrece muchas variaciones, la media se establecería en 8 dibujos. En el cuadro nº 1<sup>1017</sup>, exponemos el estudio de sesenta y una obras escogidas para muestreo, donde se observa una oscilación establecida entre siete y doce ilustraciones, pese a que algunas rebasan estas medias. Es el caso de *El Talismán de Napoleón*<sup>1018</sup> con veinte ilustraciones, *El veintitrés encarnado impar y pasa*<sup>1019</sup> con veintiuna o de *Montmartre en camisa*<sup>1020</sup> con diecisiete. En el extremo opuesto, encontramos *El judas de la casa*<sup>1021</sup> y *La dura verdad*<sup>1022</sup> que sólo tienen cinco ilustraciones. Los ejemplares con tan elevado número de imágenes ofrecen dibujos pequeños, que a veces se reducen a los adornos de las

---

<sup>1016</sup> Vid., cuadro nº 1, p. 695 y cuadro nº 2 p. 710

<sup>1017</sup> Vid., cuadro nº 1, p. 695.

<sup>1018</sup> Vid., Andrenio, *El talismán de Napoleón*, Ilus. R. Marín, *La N. S.*, nº 47, 8 junio de 1922.

<sup>1019</sup> Vid., F. Sassone, *23 encarnado impar y pasa*, Ilus. R. Marín, *La N. S.*, nº 71, 18 noviembre de 1922.

<sup>1020</sup> Vid., J. Belda, *Montmartre en camisa*, Ilus. Bellón, *La N. de H.*, nº 289, 25 noviembre 1927.

<sup>1021</sup> Vid., Antonio de Trueba, *El judas de la casa*, Ilus. Ernesto Durías, *La N. S.*, nº 188, 14 febrero 1925.

<sup>1022</sup> Vid., Sara Insúa, *La dura verdad*, Ilus. Ruiz, *La N. M.*, nº 126, 9 agosto de 1928.

letras iniciales de los capítulos. Se constata además la publicación de diversos ejemplares en *La Novela Semanal*, que no contienen más ilustraciones que las de la portada y presentan, en consecuencia, un aspecto interior pobre y poco atractivo<sup>1023</sup>. En referencia a la medida de los dibujos, la denominación convencional “a toda plana” y “a media plana”, puede conducir a equívocos, al ofrecer una terminología diferente al criterio seguido en este trabajo<sup>1024</sup>. Debido al formato de las revistas y a la técnica de encuadre utilizada, prácticamente en ningún caso llegan a tener los centímetros precisos para ser consideradas de gran tamaño, siendo tónica dominante las ilustraciones medianas y pequeñas. En el límite estarían algunas de las ilustraciones que alcanzan una medida de 11 x 8cm. *Vida y Resurrección*<sup>1025</sup> presenta siete dibujos en 11 x 8cm., que siguen la azarosa experiencia de una moza del norte, María Rosa. Acosada por su amo, se ve obligada a dedicarse a la prostitución cuando descubre que está embarazada. La última de esas ilustraciones recoge con trazos rápidos el estado de gravidez de la montañesa y su condición, al situarla de “alterne” entre hombres y ataviada con prendas sofisticadas, en contraste con las ilustraciones anteriores que la representaban vestida como una campesina. *La perfecta casada*<sup>1026</sup> contiene varios dibujos del mismo tamaño, tres de ellos especialmente expresivos: la escena del baile, la del abrazo y la de la boda de los protagonistas. Esta circunstancia se repite en las cinco imágenes de *El*

---

<sup>1023</sup> A modo de ejemplo de obras que carecen de ilustraciones citaremos: Aquilino Ribero, *El hombre que mató al diablo*, *La N. S.*, nº 167, 20 septiembre 1924. Alberto Ghirardo, *La infancia del apóstol Salvadorito*, *La N. S.*, nº 175, 15 noviembre de 1924. Federico García Sanchís, *Más secretos de Venecia*, *La N. S.*, nº 187, 7 febrero de 1925. C. de Burgos, *La melena de la discordia*, *La N. S.*, nº 193, 21 marzo de 1925. A. de Hoyos y Vinent, *La mentira de la redención*, *La N. S.*, nº 200, 9 mayo de 1925.

<sup>1024</sup> En el análisis de las colecciones de revistas literarias, hemos utilizados los siguientes criterios: Ilustración de tamaño grande, la superior a 10 x10 o a 12 x 7centímetros. Ilustración de tamaño mediano la superior a 5 x 5 centímetros. Ilustración de tamaño pequeño la inferior a 5 x 5 centímetros.

<sup>1025</sup> Vid., Luis Arasquistain, *Vida y Resurrección*, Ilus. Máximo Ramos, *La N. de H.*, nº 8, 7 julio de 1922.

<sup>1026</sup> Vid., Andrenio, *La perfecta casada*, Ilus. Barbero, *La N. M.*, nº 7, 29 abril de 1926. Los tres dibujos aludidos, en las pp. 29, 46 y 59.

*Hechicero*<sup>1027</sup> y las once de *Escuela de Rebeldía*<sup>1028</sup>. En contraste con ello, localizamos algunas ilustraciones muy pequeñas, en *El escapulario*<sup>1029</sup>.



*La N. de H.*  
*Vida y Resurrección*  
Ilus. Máximo Ramos



*La N. M.*  
*La perfecta casada*  
Ilus. Barbero

Las variaciones de la técnica de encuadre, sigue la misma tónica de otras revistas literarias. Mientras unos dibujos están perfecta y nítidamente enmarcados ocupando una página en solitario, otros acogen las imágenes entre sencillas líneas configuradas sobre un fondo sin perfiles. Por último, gran cantidad de ilustraciones, quizás por la carencia de color, presenta las escenas, los personajes y los animales de manera exenta, sin base pictórica y sin contorno, en una simplicidad que, sin embargo, no merma expresión plástica al hecho narrativo o a la situación descrita. *El último amor de D. Juan*<sup>1030</sup>, ofrece seis dibujos enmarcados, sobre un fondo de trazos rectos que realza la estética de

<sup>1027</sup> Vid., Juan Valera, *El Hechicero*, Ilus. Bujados, *La N. S.*, n° 219, 18 julio de 1925.

<sup>1028</sup> Vid., Salvador Seguí, *Escuela de Rebeldía*, Ilus. M. Ramos, *La N. de H.*, n° 173, 30 marzo de 1923.

<sup>1029</sup> Vid., A. de Retama, *El escapulario*, Ilus. J. Zamora, *La N. S.* n° 40, 15 abril de 1922. Se localizan en esta novela al menos cuatro ilustraciones de tamaño pequeño referidas a seres humanos, en concreto a señoritas, pp. 8, 33, 44 y 60.

<sup>1030</sup> Vid., B. Morales San Martín, *El último amor de D. Juan*, Ilus. R. Kriz, *La N. M.*, n° 16, 1 julio 1926.

la composición. Sin embargo la gitana de *Crimen de Mujer*<sup>1031</sup>, así como la pareja de esta misma obra, o las ilustraciones de *El sueño es vida*<sup>1032</sup>, no tienen fondo alguno, se presentan exentas.

De las tres colecciones estudiadas, es en *La Novela Semana* en la que hemos detectado un mayor número de imágenes exentas, circunstancia que pondríamos en relación con el hecho de que en esta colección se produce un predominio de figuras pequeñas. Por razones técnicas, un dibujo de menor tamaño, sobre todo si es figurativo, resalta más sobre un plano blanco, porque la acumulación de trazos negros haría farragosa la proyección óptica. En referencia a la ubicación de los dibujos constatamos poca tendencia a entremezclarlos con la narración y cuando ello ocurre estamos de nuevo ante imágenes inferiores a 5 x 5cm. En este terreno algunos ilustradores juegan con las posibilidades del espacio combinando ingeniosamente los dibujos a toda plana con estas representaciones pequeñas.

En *Mis memorias de una noche*<sup>1033</sup>, Karikato aprovecha la parte superior de las páginas iniciales de los capítulos para ubicar dibujos sencillos que son un resumen en clave de humor del contenido narrativo. *El talismán de Napoleón*, contiene, junto a ilustraciones que ocupan la página entera, otras muy pequeñas en medio del texto, presentando objetos como el sable, los rifles o el sofá. *23 encarnado impar y pasa*, las ilustraciones de Ricardo Marín, situadas entre las líneas narrativas, son figurativas y presentan la peculiaridad de añadir comentarios extraídos de la propia obra. Por ejemplo, bajo la figura de los dos boxeadores en el ring leemos: “*Es una barbaridad que*

---

<sup>1031</sup> Vid., F. Camba, *Crimen de mujer*, Ilus Rivera Gil, *La N. M.*, nº 89, 24 noviembre 1927, pp. 19 y 41.

<sup>1032</sup> Vid., Eugenio d’Ors, *El sueño es vida*, Ilus. Ochoa, *La N. S.*, nº 52, 8 julio de 1922.

<sup>1033</sup> Vid., J Belda, *Mis memorias de una noche*, Ilus. Karikato, *La N de H*, nº 28, 24 noviembre de 1922. Se trata de una obra con 21 ilustraciones, de las cuales las 13 de menor tamaño se colocan como un friso de entrada a los capítulos.

los hombres se destrocen las mandíbulas”; o bajo la imagen del final de una lidia: “Al toro cuarto, muy bravo le ovacionaron durante el arrastre”<sup>1034</sup>. Este último dato nos conduce a otra cuestión interesante: el acompañar los dibujos con un breve comentario, no parece ser una tendencia de una revista concreta, sino preferencia de los ilustradores, pues Demetrio, por ejemplo, suele utilizarlas, al igual que Penagos o Máximo Ramos. Entre las obras que presentan esta técnica, cabe citar, *Prólogo y epílogo*<sup>1035</sup>, *Detrás de la Cruz*<sup>1036</sup>, *El anhelo*<sup>1037</sup>, *La que se murió de pena*<sup>1038</sup>, o *Escuela de Rebeldía*<sup>1039</sup>. Los comentarios muy breves, ocupan una o dos líneas y se extraen de la narración contribuyendo a situar al lector ante los hechos relatados por el autor, además de colaborar en una verdadera escenificación del dialogo de los personajes.



La N. S.  
*Prólogo y Epílogo*  
Ilus. Penagos

La ausencia de color en estas colecciones literarias, no merma interés a los procedimientos de realización de las imágenes, sobre todo, teniendo en cuenta el éxito de las mismas y lo amplio de sus tiradas. Las ilustraciones en blanco y negro pueden estar realizadas a lápiz, tinta china o carbón, dependiendo de la demanda de las

<sup>1034</sup> Cfr., Felipe Sassone, *23 encarnado impar y pasa*, cit, pp. 10-11.

<sup>1035</sup> Vid., F. García Sanchís, *Prólogo y epílogo*, Ilus. Penagos, *La N. S.*, nº 105, 14 julio 1923.

<sup>1036</sup> Vid., J. Francés, *Detrás de la cruz*, Ilus. Bujados, *La N. S.*, nº 78, 23 diciembre 1922.

<sup>1037</sup> Vid., C. de Burgos, *El anhelo*, *La N. S.*, nº 108, 21 julio 1923.

<sup>1038</sup> Vid., Alberto Valero Martín, *La que murió de pena*, Ilus. Izquierdo Durán, *La N...de H.*, nº 94, 29 febrero 1924.

<sup>1039</sup> Vid., Salvador Seguí, *Escuela de Rebeldía*, Ilus. M. Ramos, *La N. de H.*, nº 42, 30 marzo 1930.

editoriales, que normalmente pedían trazados con dibujos lineales porque eran más económicos. No nos resulta fácil en las ilustraciones establecer un deslinde entre las diferentes posibilidades técnicas utilizadas pues la habilidad de los ilustradores hace que en un mismo ejemplar se puedan mezclar diferentes procesos. Se trataba además de unos procedimientos de uso común a toda la prensa gráfica nacional, en particular cuando nos referimos a un tipo de ediciones que pretendían obtener beneficios sin usar la tecnología más avanzada. Por ello, que nos parece aplicable el criterio de análisis expuesto por M<sup>a</sup> Gracia Ruiz Llamas para el estudio de las ilustraciones gráficas de este periodo en la región de Murcia, al considerar que el dibujo a lápiz tiene una extraordinaria posibilidad de expresión; con él pueden ejecutarse los garabatos más elementales, pero también las reproducciones realistas más refinadas. Al disponer el lápiz de la misma gama de tonos que una fotografía en blanco y negro, los artistas utilizan preferentemente con lápiz duro, ya que se puede conseguir hasta los sombreados más intensos mediante la repetición continuada del esgrafiado. Los dibujos de este tipo consisten en innumerables líneas diminutas, que en su conjunto provocan la impresión de un proceso sin brusquedades. La pluma y la tinta se vienen usando para dibujar desde la antigüedad clásica. La tinta china, tinta de dibujo negra, según las diferentes marcas, varían en densidad, pero todas se pueden diluir con agua, preferiblemente destilada, para lograr efectos o para contrarrestar la evaporación. Está considerada como la única tinta resistente a la luz. Este material y esta técnica era quizás la más empleada en estos dibujos de ilustración y aunque en el mercado se presentaban en barra líquida, era ésta última la más gastada, bien con pluma o con pincel, según el tipo de dibujo que se quisiese realizar, haciendo más evidentes las fluctuaciones de grosor.

“La pluma elemento más utilizado, nos ofrece la posibilidad de rallados para la delimitación, dando la sensación de grises según se encuentren las líneas, o para lograr los oscuros con la aproximación recíproca de las líneas y con un trazado cruzado, constituyendo un elemento expresivo necesario. El principio del dibujo a pluma es la creación del tono mediante una combinación del blanco del papel y el oscuro de la línea. La claridad de la línea producida por un instrumento como la pluma o el pincel, en el que el movimiento del mismo se interrumpe para volverlo a cargar de tinta, está abocado a distinguirse de la línea realizada con grafito o tiza, los cuales proporcionan una provisión ininterrumpida del medio”<sup>1040</sup>.

Como ejemplo de estas consideraciones vemos imágenes de dos ilustradores y dos ejemplares diferentes, que evidencian la diversidad técnica entre un dibujo realizado con elevados tonos de fondo negro y abundante plumilla y otro que es un simple trazado lineal. En la novela breve *José*, la ilustración de Agustín establece la diferenciación de planos, luces y sombras mediante la profusión de líneas que establecen parámetros de luz. Se representa el momento de un diálogo entre José y la “señá” Isabel, que sitúa en perspectiva tres figuras, el hombre, la dueña y la hija que asoma la cabeza por detrás de la escena, en un magnífico logro de claroscuros

*Terminó al fin la señá Isabel...Después de que lo hubo encerrado en un bolsillo de cuero y colocado entre los pliegues de la faja, se pudo otra vez a dar vueltas a la boina con manos temblorosas*<sup>1041</sup>.

La repetición continua del esgrafiado da sombra a la zona de la chaqueta del pescador, mientras que la figura de la mujer, parece recibir un haz de luz, lo que se consigue por la ausencia de trazado en su vestido y el consiguiente predominio del blanco.

La segunda ilustración, en la que una pareja sentada en un sofá conversa mientras extrae píldoras de un pequeño bote, pertenece a la obra *Lo que está de Dios*. Se

---

<sup>1040</sup> Cfr., M<sup>a</sup> García Ruiz Llamas, *Ilustración gráfica en periódicos y revistas de Murcia (1920-1950)*, Murcia, Universidad de Murcia-Real Academia Alfonso X el Sabio-Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, 1992, p. 180.

<sup>1041</sup> Cfr., A. Palacio Valdés, *José*, Ilus. Agustín, *La N. M.*, n<sup>o</sup> 93, 22 diciembre 1927, p. 29.

trata de una imagen de una sencillez impactante, no hay sombras ni luces, todo es lineal, pero al mismo tiempo muy gráfico. El lector percibe con nitidez la escena que es un correlato del texto ubicado en la página contigua.

*Sacó del bolsillo del chaleco una cajita de metal llena de tabletas blancas, y prendiendo una con la punta de los dedos, se la mostró a Josefina, que la examinó atentamente*<sup>1042</sup>.



José  
Ilus. Pedro Mata



Lo que está de Dios  
Ilus. Gago y Palacios

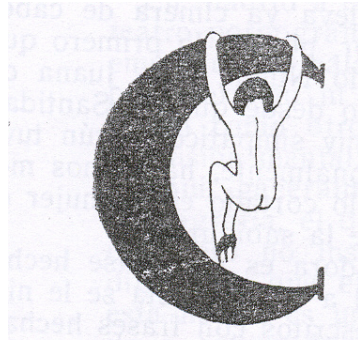
Para finalizar este apartado, haremos referencia a las ilustraciones iniciales y finales de las obras. Como norma general no se encuentran ilustraciones iniciales. Esporádicamente algunos ejemplares tienen adornadas las letras iniciales de los capítulos con pequeños dibujos alusivos. En este sentido resultan simpáticas las imágenes realizadas por Mihura para ilustrar esas grafías en dos novelas de *La Novela de Hoy*: *Monsieur Corneille*<sup>1043</sup> y *Las ojeras*<sup>1044</sup>. En la primera es la figura del engañado marido la que ocupa casi todas las mayúsculas iniciales y en *Las ojeras*, en consonancia con la temática erótica de la novela, el dibujante coloca a una señorita desnuda que se cuelga, se sienta y posa adaptándose a la forma de la letra correspondiente.

<sup>1042</sup> Cfr., P. Mata, *Lo que está de Dios*, Ilus. Gago y Palacios, *La N. M.*, nº 92, 22 noviembre 1927, p.37

<sup>1043</sup> Cfr., J. Belda, *Monsieur Corneille*, Ilus. Mihura, *La N. de H.*, nº 233, 29 octubre 1926.

<sup>1044</sup> Cfr., J. Belda, *Las ojeras*, Ilus. Mihura, *La N. de H.*, nº 206, 23 abril 1926.





La N. de H.  
Las ojeras  
Ilus. Mihua

En cuanto a las ilustraciones finales, hemos de partir del hecho de que en muchos números de estas colecciones se obvia la presencia de imágenes que sirvan de cierre a la narración. La revista en la que con más frecuencia se ilustran los desenlaces es en *La novela de Hoy*. En esta publicación se combinan las ilustraciones de finales felices en títulos como *Isabel Clara*<sup>1045</sup> o *Los niños de París*<sup>1046</sup>, con otras que presentan imágenes de un final trágico o violento, siendo claro el predominio de estas últimas. Así, *La caza de la mariposa*<sup>1047</sup> acaba con la figura de D. Román atropellado por un coche. *La celada*<sup>1048</sup>, con la horrenda visión de las mujeres asesinadas por Roger Badoit. *La eslabones*<sup>1049</sup>, con la muerte en medio de la calle D. Filiberto. *Las horas de París*<sup>1050</sup>, con el suicidio de Vicente cuyo cuerpo yace con un revólver en la mano, y *La que se murió de pena*<sup>1051</sup> ilustra el fallecimiento con la protagonista metida en un féretro.

<sup>1045</sup> Cfr., Artemio Precioso, *Isabel-Clara*, Ilus. Demetrio, *La N. de H.*, n° 92, 15 febrero 1924.

<sup>1046</sup> Cfr., J. Belda, *Los niños de París*, Ilus. Esteban, *La N. de H.*, n° 306, 23 marzo 1928.

<sup>1047</sup> Cfr., W. Fernández Flórez, *La caza de la mariposa*, Ilus. Penagos, n° 2, 26 mayo de 1922.

<sup>1048</sup> Cfr., A. de Hoyos y Vinent, *La celada*, Ilus. R. Marín, *La N. de H.*, n° 7, 30 junio 1922.

<sup>1049</sup> Cfr., E. Zamacois, *La eslabones*, Ilus. Solís Ávila, *La N. de H.*, n° 209, 14 mayo de 1926.

<sup>1050</sup> Cfr., Hoyos y Vinent, *Las horas de París*, Ilus. Pomareda, *La N. de H.*, n° 315, 25 mayo de 1928.

<sup>1051</sup> Cfr., Valero Martín, *La que se murió de pena*, Ilus. Izk. Durán, *La N. de H.*, n° 94, 29 febrero de 1924.

## **6.9.2. SEMÁNTICA DE LA ILUSTRACIÓN**

Las valoraciones semánticas sobre las tres colecciones de novela admiten un tratamieto simultáneo, esencialmete porque, con independencia de la tendencia ideología de cada una de las colecciones, los plateamientos icónicos de los ilustradores tiene una base común que viene establecida por la importancia y el desarrollo que a estos niveles del siglo XX tiene la edición gráfica en el mercado.

### **6.9.2.1. ELEMENTOS CENTRALES DE LAS ILUSTRACIONES**

El peso semántico fundamental de las ilustraciones sigue la tónica habitual en las colecciones de revistas literarias de novela corta y recae esencialmente sobre el ser humano. De las quinientas noventa y cinco ilustraciones analizadas según se refleja en el cuadro nº 1<sup>1052</sup>, quinientos doce tienen como elemento central el hombre y la mujer, bien con carácter individual, o bien agrupado, lo que arroja un porcentaje de 86,05%. El ser humano en combinación con animales aparece en treinta y seis ilustraciones lo que supone un 6,05%. Las imágenes referidas a los seres humanos realizadas por los ilustradores para complementar los textos de estas revistas literarias, configuran auténticos tipos sociales acordes a las modas, gustos y costumbres de la época. En algunos casos se encuentran personajes arquetípicos de buenos, malos, labriegos, usureros, jugadores vagabundos, que dan nota de su impresión moral a través de gestos convencionalmente aceptados. Solamente ocho dibujos contienen imágenes de animales, un 1,39%, mientras que veinticinco están referidas a objetos. El paisaje ocupa un lugar mínimo en estas colecciones, con un total de un 4,22%, repartidas entre seis dibujos de paisaje urbano, un 1,08% y ocho de paisaje natural, un 1,24%.

---

<sup>1052</sup> Vid., cuadro p. 695

Fieles a su tendencia y propósito de atraer a la gran masa, estas tres colecciones retratan los tipos sociales que más puedan llamar la atención de los lectores. Junto a las imágenes de la vida diaria, de personajes que viven en la absoluta normalidad, estas revistas recogen perfiles humanos cuyas cualidades éticas los convierten en auténticos prototipos sociales. Pese a la existencia de rasgos icónicos con una denotación precisa, la ambigüedad propia del lenguaje visual, hace necesaria la presencia del texto para configurar certeramente a los protagonistas, lo que provoca que sea la simbiosis texto e imagen la que sirva para caracterizar debidamente a estos personajes. La burguesía proporciona tipos variados como “El vividor adinerado”, representado por D. Lorenzo en *Los niños de París*, alto, bien trajeado para quien *el estado perfecto del hombre era la juerga*<sup>1053</sup>. La viuda, encarnada en la cómica Casta, cónyuge de D. Roque Perrín, que

*particularmente después de la definitiva excursión de su marido al otro mundo, no desdeñaba de golpe y porrazo las amorosas protestas de sus numerosos pretendientes*<sup>1054</sup>.

El profesor, el maestro, se dibuja entre otros en la figura destartalada, calva y con enormes anteojos de “D. Crescente Quintanilla, sapiente y humildísimo maestro de Aldeanuela, en la provincia de Cáceres”, escuela donde Enrique Transtierra y Quemadas se llevaba siempre “la albarda de honor” en *El hombre que todo lo sabía*<sup>1055</sup>. El marido engañado, descrito con humor en *Monsieur Corneille*<sup>1056</sup> y dibujado con acierto e ironía por Mihura, como un hombre de mediana edad, calvo y con aspecto de auténtico bobo. El mundo rural está representado en todas sus clases sociales, el cura párroco del Valle del Congosto, “D. Olegario Pandorgo, llamado el Padre Eterno por su aspecto craso y

---

<sup>1053</sup> Cfr., J. Belda, *Los niños de París*, Ilus. Esteban, nº 306, 23 marzo de 1928, p. 12-14.

<sup>1054</sup> Cfr., J. Pérez Zúñiga, *La viuda de Perrín*, Ilus. Robledano, *La N.S.*, nº 21, 12 noviembre 1921, p. 10.

<sup>1055</sup> Cfr., Manuel Linares Rivas, *El hombre que lo sabía todo*, Ilus. Federico Rivas, *La N. de H.*, nº 19, 29 octubre 1921, p. 19.

<sup>1056</sup> Cfr., J. Belda, *Monsieur Corneille*, Ilus. Mihura, *La N. de H.*, nº 233, 29 octubre 1926.

*tonitronante*<sup>1057</sup>, aparece dibujado por Penagos en una gráfica ilustración, ataviado con su sotana y ocupado en dar de comer a una piara de cerdos. En la misma obra, *El ombligo del mundo*, también se dibuja a plena completa, la imagen del labriego tradicional, con sombrero de paja, azada en mano, rodeado de los frutos de la huerta. En otras novelas cortas, son los jóvenes campesinos los que atraen la atención del dibujante desde los sanos y saludables protagonistas que meriendan en *El romántico de aldea*<sup>1058</sup>, recostados en medio del campo, a María Rosa, la campesina limpia y trabajadora que cuida a Francisca y a sus hijos en *Vida y Resurrección*<sup>1059</sup>.

Son muchos los tipos sociales con sus consiguientes valores éticos que se plantean en estas revistas literarias, siempre acordes al gusto mayoritario de la época y por ello tendentes a reflejar aquellos aspectos que pudiesen resultar de mayor atractivo para el público lector. Hemos decidido centrar nuestra atención en cinco de estos perfiles humanos a fin de rastrear, a través de la simbiosis texto e imagen, los rasgos semánticos dominantes en cada uno de ellos. Los cinco prototipos escogidos son: “El jugador”, “El cazadotes”, “El don Juan”, “El chulo” y “La chica de alterne”.

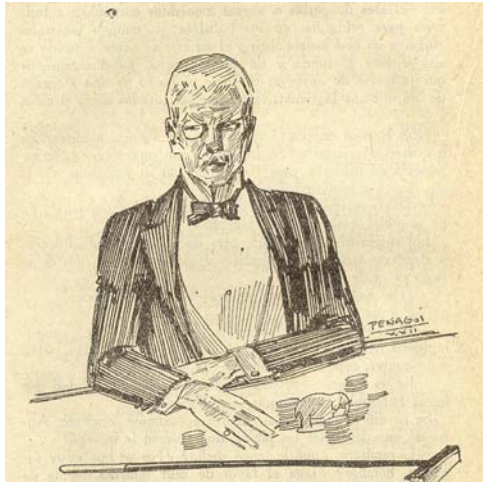
“El jugador” tiene una de sus representaciones en D. Román, caballero ya entrado en años que se juega su dinero en *La caza de la mariposa*, y que aparece con rasgos icónicos propios. Vestido con traje de etiqueta y pajarita situado ante la mesa del croupier y con una montón de fichas delante en el momento de situar ante ellas el elefante de marfil que le dará la suerte. Constituye un evidente caso de ilustración fiel al texto: el elefante de marfil aunque pequeño aparece retratado por Penagos entre la fichas de juego. Veamos la imagen y el texto

---

<sup>1057</sup> Cfr., R. Pérez de Ayala, *El ombligo del mundo*, Ilus. Penagos, *La N. S.*, nº 42, 29 abril 1922, pp. 15 y 21.

<sup>1058</sup> Cfr., G. Díaz Plaja, *El romántico de aldea*, Ilus. Valverde, *La N. S.*, nº 46, 27 mayo 1922, p. 53.

<sup>1059</sup> Vid., L. Araquistain, *Vida y resurrección*, Ilus. Máximo Ramos, *La N. de H.*, nº 8, 7 julio 1922, p. 27



La N. de H.  
La caza de la mariposa  
Ilus. Penagos

*-Pues juegue usted -respondió el otro, hundiendo las manos en los bolsillos y mirando indiferentemente a la mesa, con todo el aire de una persona que nunca ha tenido prisa.*

*-¡Bien! -rezongó D. Román-. Vamos a verlo ahora. Descolgó la cadena de su reloj un elefantito de marfil, lo colocó entre las monedas y aventuró algunas puestas. Perdió. Repitió jugada. Volvió a perder. Las quinientas pesetas de Ricardo desaparecieron presurosamente recogidas por la raqueta del croupier. Don Román guardó nerviosamente su amuleto y se apartó de la mesa<sup>1060</sup>.*

El eje léxico semántico dominante que configura el tipo de “El jugador” lo denominaremos **Superstición y vicio** y se establece a través del aporte significativo de los términos y expresiones del texto y de las imágenes de las ilustraciones.

Lexemas y expresiones del texto que configuran su eje son: “puestas”, “jugadas”, “monedas”, “elefante de marfil” y “amuleto”, que comportan semas de + juego, + superstición y + riesgo

Imágenes de la ilustración que lo sugieren son:

a) En el entorno.

Esencialmente los objetos: las fichas de juego, el elefante de marfil, la raqueta del croupier. Todos aportan el sema + juego

<sup>1060</sup> Cfr., Wenceslao Fernández López, *La caza de la mariposa*, Ilus. Penagos, *La N. de H.*, nº 2, 26 mayo de 1922, pp. 16-17.

b) En el vestuario.

Traje de etiqueta, pajarita, gemelos, camisa de cuello de frac, que comportan el sema + elegancia.

c) En los gestos.

La seriedad del jugador y el acto de adelantar las fichas, comportan el sema + riesgo.

“El cazadotes” tiene un ejemplo tópico en Máximo Junquera, el joven que pretende conseguir el dinero de Blanca Quintana en *El mejor de las tres*. La ilustración que recoge la escena entre la pareja es un anticipo de las intenciones poco honestas del pretendiente, que llegan al lector fruto de la simbiosis imagen y texto.



*La N. de H.*  
*El mejor de los tres*  
Ilus. Penagos

-¿Que si te quiero, Máximo? Tú lo sabes bien... Con toda el alma...  
-Entonces, no hay que apurarse, nena. Serán unos meses de disimulo y después, cuando yo pueda probarle a toda tu familia quien es máximo Junquera, ya verás como nos ponemos a ser tú y yo muy felices y a darle envidia a medio mundo. Mientras tanto queriéndome tú, y sabré yo sacar oro hasta de la tierra. Anda vuelve a decirme que me quieres...<sup>1061</sup>

La relación léxico-semántica tiene en este caso como eje dominante **la seducción por interés**. Se manifiesta en los lexemas y expresiones: “no hay que apurarse nena”, “nos ponemos a ser tú y yo muy felices”, “queriéndome tú”, todas ellas contienen los semas + fascinación + persuasión.

<sup>1061</sup> Cfr., A. Insúa, *El mejor de los tres*, Ilus. Penagos, *La N. de H.*, nº 63, 27 julio de 1923, pp. 30-31.

La ilustración contribuye a esa relación semántica

**a) En el entorno.**

En el local público, donde se produce el encuentro, se ofrecen signos gráficos como los sombreros de las damas que se atisban al fondo, que comportan el sema + alto nivel social

**b) En el vestuario.**

La dama con sombrero y manguitos de piel y los complementos de su atuendo, indican alto poder adquisitivo: bolso, tacones, pieles, El traje oscuro del caballero, chaleco corbata y detalle del pañuelo en el bolsillo de la chaqueta, comportan los semas + snobismo, + elegancia y + riqueza

**c) En los gestos.**

El cigarrillo en la mano, la postura adelantada hacia la dama, el brazo reclinado sobre el sofá, que comportan el sema +embaucador.

En los ambientes elegantes, aburguesados encontramos otro personaje tradicional, “El don Juan”, configurado en la imagen y en el texto, como un caballero elegante con los rasgos al uso presente en algunas novelas breves. A modo de ejemplo, recogemos texto e ilustración de la obra *Lo que está de Dios*.



*La N. M.*  
*Lo que está de Dios.*  
Ilus. Gago y Palacios

*Y acabó de consolidar la fama que ya tenía ganada entre hombres y mujeres de galanteador afortunado....*

*Con un pie en el estribo la siguió con los ojos hasta que dobló la esquina de la calle. Luego subió de un salto y se acomodó en un rincón del coche.*

*Dio un cigarro al cochero; encendió él otro, cruzó los pies sobre la bigotera, reclinó el codo en los pliegues de la capota, la mejilla en la palma de la mano y se puso a tararear una canción desvergonzada y canallesca que, sin saber por qué le vino a la memoria<sup>1062</sup>.*

El eje dominante de la relación léxico-semántica del texto y de la imagen es, **la elegancia y la conquista amorosa**. Lexemas y expresiones que lo configuran son “galanteador afortunado”, “la siguió con los ojos”, “canción desvergonzada”, todos comportan los semas + galantería, + conquistador + cinismo.

La imagen, recoge el momento en que el caballero, tras dejar a una señorita, toma el coche de caballos decidido a seguir sus correrías, contribuye igualmente a expresar ese valor significativo por medio de diferentes aspectos:

**a)** En el entorno.

El coche de caballos y el cochero con gorra, aportan el sema + lujo

**b)** En el vestuario.

El sombrero, la corbata, el chaleco y el zapato fino, tienen el sema + elegancia

**d)** En los gestos.

El cigarrillo en la mano sostenido con displicencia, la postura recta, del caballero y su amplia sonrisa, denotan semas de + seguridad, + aplomo.

Fuera de este ambiente, en un medio mucho más popular y casi barriobajero encontramos el tipo de “El chulo”. En este caso la configuración textual del personaje se logra a base de la reproducción en estilo directo de su parlamento, fijado en el tono del

---

<sup>1062</sup> Cfr., Pedro Mata, *Lo que está de Dios*, Ilus. Gago y Palacios, *La N. M.* nº 2, 15 de diciembre 1927.



madrileño propio de *chulos de postín* y *organilleros de los de bucle sobre la frente* y el *pañuelo de seda a lo “galápago”*.

*En el rincón de un merendero de Bellas Vistas, dialogaba con él de esta manera:*

*-¿Hace un vaso del moreno?*

*-Hace*

*-¿Hace un par de giros de chotis como pa que nos llame la atención el bastonero y nos tenga que mirar con gafas ahumás la concurrencia?*

*-Hace*

*-Pero la mar de tiempo que sueño contigo, niña*

*-Qué palabrero eres*

*-Lo que quieras, rica; pero se me está desrizando el pelo de tanto pensar en ti*<sup>1063</sup>.



*La N.S.  
La chica de Arganzuela  
Ilus. A. Casero*

El eje léxico-semántico dominante es **la declaración amorosa en un ambiente castizo**, configurado a través de lexemas y expresiones de claro matiz hiperbólico como “la mar de tiempo que sueño contigo”, “se me está desrizando el pelo de tanto pensar en ti”, que aportan semas de + requiebro, + conquista.

La imagen contribuye igualmente a establecer ese eje dominante.

a) En el entorno.

Los merenderos de Madrid, las sillas de enea, las mesas bajas contienen el sema + ambiente popular

<sup>1063</sup> Cfr., Antonio Casero, *La chica de la Arganzuela*, Ilus. Antonio Casero, hijo, *La N. S.*, nº 23, 26 noviembre 1921, p. 34.

b) En el vestuario.

La boina torcida, el pañuelo al cuello, la chaqueta con flor en el ojal, tienen como semas dominante + aspecto castizo

c) En los gestos.

El pitillo en la boca, la mano en el bolsillo, el cuerpo recto, comparten el sema + arrogancia.

Como último tipo social de importancia en estas colecciones de novelas breves, y relacionado con el intento de lograr una temática atractiva para el gran público, citaremos el de las mujeres de lo que se ha dado en llamar “vida fácil”. Se trata de un amplio grupo de señoritas susceptible de una doble clasificación icónico-semántica: el de la prostituta y el de “la chica de alterne”. Son mujeres que, comparten un mismo medio de vida, pero lo ejercen en diferentes condiciones.

La prostituta en el sentido del término, responde al esquema de la mujer que vivía de su relación con los hombres:

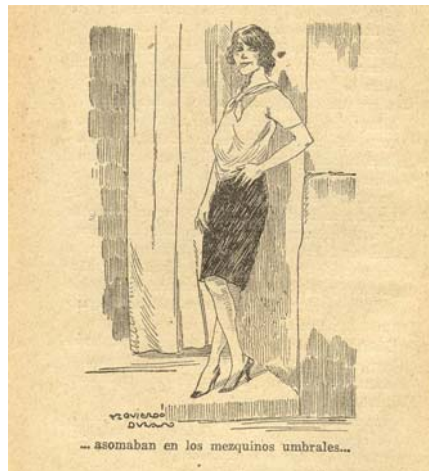
*Su vida no era ese cúmulo de sensaciones orgiásticas y de placeres frenéticos que imaginan para las cortesanas unos cuantos espíritus literarios que sólo han visto el mundo por le orificio de una cerradura: su existencia era vulgar, ordenada dentro del desorden, monótona como el trabajo filosófico e un pensador. Comía poco, dormía bastante, andaba mucho, unos doce kilómetros diarios desde la calle de Lepic a la de Dancourt, recorriendo varias veces al día ese trayecto, su campo favorito de operaciones<sup>1064</sup>.*

En algunos casos arrastran una vida esperpéntica y decrepita, descrita en la visión de Sacramento, la protagonista de *La que murió de pena*<sup>1065</sup>, y dibujada por el ilustrador de la obra:

---

<sup>1064</sup>Vid., J. Belda, *Monmartre en camisa*, Ilus, Bellón, nº 289, 25 noviembre 1927, p. 13.

<sup>1065</sup> Cfr., Alberto Valero Martín, *La que se murió de pena*, Ilus. Izq. Durán, *La N de H.*, nº 94, 29 febrero de 1924, p.13.



La N. de H.  
La que murió de pena  
Ilus. Izquierdo Durán

*Parecían muertas recientes pintarrajeadas por un sepulturero loco, y de alguna que podría creerse que estaban podridas ya en la tierra húmeda y agusanada de las fosas. Reían sin embargo con estridentes y extrañas risas, y cantaban coplas flamencas y canallas, encaracolados a tenacilla los peinados chulescos, y humeantes las colillas en las bocas*

Incluso encontramos este mismo tipo social esbozado en clave irónica, en “Teresona”, el personaje caricaturesco dibujado por Bellón en *Montmartre en camisa*<sup>1066</sup>.



La N. de H.  
Portada  
*Montmatre en camisa*  
Ilus. Bellón

*Una mujer alta, gruesa, de unos sesenta años de edad, muy pasados; llevaba la cara oculta bajo una pasta de polvos y afeites, y dejaba asomar por debajo del sombrero el oro de una peluca rubia, que no debía haberle costado barata*

El tipo de “la chica de alterne” es muy frecuente en estas colecciones, sobre todo en los ejemplares de *La N. de H.* por su tendencia a los argumentos eróticos y sicalípticos. Sus figuras mantienen parámetros semejantes: chicas jóvenes establecidas como amantes de caballeros con dinero a los que en ocasiones engañan y por los que también son engañadas. Bastaría hablar de Sacramento, protagonista en *La que murió de*

<sup>1066</sup> Cfr., J. Belda, *Montmartre en camisa*, Ilus. Bellón, *La N. de H.*, nº 289, 25 noviembre 1927, p. 28.

pena, destrozada por el desamor de su amante Eduardo, de Elvira, la chica de *La Traviata en Marsella*<sup>1067</sup>, de Laura, la pupila de *Mis memorias de una noche* o Titina en *Titina, segunda tiple*:

*Y, sin enterrar en oro, ni mucho menos, a la segunda tiple, el orondo socio de la sociedad de palcos dábala todos los meses lo preciso para que viviese con decoro, alimentase a sus padres y a dos hermanitos pequeños, y hasta pudiese tomar un taxi de cuando en cuando, sin necesidad de hacer una cita*<sup>1068</sup>.

Sin ser lo usual, algunas de estas mujeres consiguen independencia y un cierto poder adquisitivo a cargo de sus ricos amantes. De Pilar “la guayaba” se nos dice:

*Casada viuda y soltera, todo en una pieza, había estado en América dos veces, una más que Cristóbal Colón, y en todas ellas se había traído de ayá unos talonarios de cheques verdaderamente hidrópicos. Sus alhajas famosas en todo Madrid, eran de un tamaño rascacieleasco, y su brillo era tan intenso que cuando la joven enseñaba a alguna persona el interior de la caja de hierro en que las guardaba, el curioso tenía previamente que resguardar sus ojos con unas gafas ahumadas para evitar el riesgo de una conjuntivitis*<sup>1069</sup>.

Fieles al status económico que han alcanzado, estas señoritas aparecen en las ilustraciones ataviadas con elegancia. En unos casos el dibujante las viste en traje de calle o fiesta, con rangos de lujo que plantean su condición de mantenidas mientras que en muchas novelas breves nos las pintan en ropa interior, en sugerentes batas de casa, en el momento de recibir al caballero, amante o amigo de turno. La concomitancia entre estos tipos de mujeres se basa en su idéntico medio de vida, pero las diferencias entre ellas emanan de la forma de llevar a cabo su trabajo que tiene un eje esencial el mayor o menor poder económico, hecho patente a través de la oposición significativa planteada en los textos y en las imágenes.

---

<sup>1067</sup> Vid., J. Belda, *La Traviata en Marsella*, Ilus. Ramírez, nº 322, 13 julio 1928.

<sup>1068</sup> Cfr. *Titina, segunda tiple*, Joaquín Belda, Ilus. Sirio, *La N de H.*, nº 83, 14 diciembre de 1923, p 23.

<sup>1069</sup> Cfr., J. Belda, *El centro de la mesa*, Ilus. Demetrio, *La N. de H.*, nº 71, 21 septiembre 1923, p. 27.



La N. de H.  
*Mis memorias de una noche*  
Ilus. Karikato



La N. S.  
*23 encarnado impar y pasa*  
Ilus.

El eje semántico común dominante sería **la necesidad de supervivencia**, y las diferencias estarían basadas en la oposición +/- poder económico. Esas diferencias se hacen patentes en los lexemas, frases y expresiones. Algunas diferencias lexemáticas que se pueden rastrear por estas obras y que sirven de ejemplo para marcar esta oposición serían: “Estar amalgamada con un amigo de Javier<sup>1070</sup>”, “Recorriendo varias veces al día ese trayecto, su campo de operaciones”<sup>1071</sup>, que oponen semas de +/- dificultad de vida. “Dábala lo preciso para que viviese con decoro”<sup>1072</sup>/ “Una buscona vieja”<sup>1073</sup>, que oponen los semas +/- estabilidad económica.

En las ilustraciones se detectan en distintos ámbitos:

a) En el entorno.

El de “la prostituta”, es un ambiente de mínima extracción, caracterizado por el sema + bajo nivel social. El de “la chica de alterne”, es un ambiente más refinado, animado por

<sup>1070</sup> Vid., J. Belda *Mis memorias de una noche*, Ilus. Karikato, *La N de H.*, nº 28, 24 noviembre 1922, p. 27. Referencia a Laura

<sup>1071</sup> Vid., J. Belda, *Montmartre en camisa*, cit., p. 13. Referencia a la señorita Jane.

<sup>1072</sup> Vid., J. Belda, *Titina, segunda tiple*, Ilus. Sirio, *La N de H.*, nº 83, 14 diciembre de 1923, p. 23.

<sup>1073</sup> Cfr., J. Belda, *Montmartre en camisa*, cit., p. 37. Referencia a la Teresona.

caballeros y locales de lujo o al menos de un cierto confort, caracterizado por el sema + nivel social medio-alto

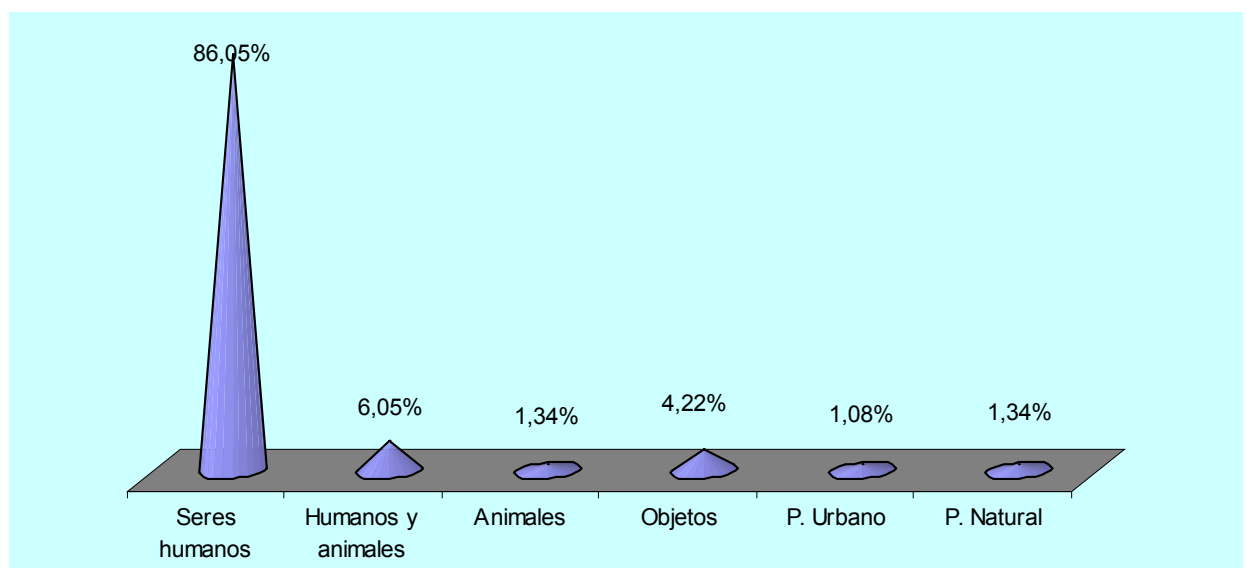
**b) En el vestuario**

“La prostituta”, con faldas cortas, tacones altos, amplios escotes, presenta el sema + provocación. “La chica de alterne”, con sombreros, ricas batas, trajes de calidad, sugiere el sema + elegancia

**c) En los gestos**

“La prostituta”, plantean posturas típicas como dejarse caer en la pared o las manos en las caderas, que indican + provocación. “La chica de alterne”, con gestos más refinados conversa o sonríe a los caballeros, en ilustraciones que contienen el sema + sofisticación. En definitiva se trata de ilustraciones que se complementan para mostrar a los lectores el mundo de la sicalipsis, de la vida alegre y del erotismo.

**GRAFICO CORRESPONDIENTE A LOS ELEMENTOS CENTRALES DE LAS ILUSTRACIONES**



ELEMENTOS DE LAS ILUSTRACIONES

*La Novela Semanal, La Novela de Hoy y La Novela Mundial*

Cuadro nº 1

REVISTA LITERARIA	Nº FECHA	TÍTULO	ILUS.	Nº I	S. H.	SH-AN	A	OBJ	PU	PN
La N. S.	7 29-4-1926	La perfecta casada	Barbero	7	7					
	11 8-9-1921	Mujeres solas	J. Zamora	12	12					
	19 29-10-1921	El hombre que todo lo sabía	F. Ribas	12	8	1	2		1	
	23 28-11-1921	La chica de Arganzuela	A. Casero	10	9				1	
	31 23-1-1922	Miopita	R. Marín	13	13					
	40 15-4-1922	El escapulario	J. Zamora	9	9					
	42 29-4-1922	El ombligo del mundo	Penagos	10	9	1				
	46 27-5-1922	El romántico de aldea	Valverde	11	10				1	
	47 8-6-1922	El talismán de Napoleón	R. Marín	20	7	2		11		
	50 24-6-1922	El pobre fenómeno	J. Zamora	11	11					
	52 8-7-1922	El sueño es vida	Ochoa	11	7	2	1			1
	71 18-11-1922	Veintitrés encarnado impar y pasa	R. Marín	21	15	2		4		
	78 23-12-1922	Detrás de la cruz	M. Bujados	8	8					
	79 13-1-1923	La última noche del capitán Martín Ávila	R. Marín	11	10	1				
	105 14-7-1923	Prólogo y Epílogo	Penagos	9	9					
	106 21-7-1923	El anhelo	Manchón	9	9					
	123 17-11-1923	La otra raza	Penagos	10	10					
	174 1-11-1924	Villa Lontana	Sin ilustrar							
	186 31-1-1925	El pájaro verde	M. Bujados	6	4	1		1		
	188 14-2-1925	El judas de la casa	E. Durías	5	3	1				1
	210 18-7-1925	El hechicero	M. Bujados	6	5	1				
La N. de H.	2 26-5-1922	La caza de la mariposa	Penagos	10	10			1		
	6 23-6-1922	El vagabundo inapetente El primer abrazo	Bartolozzi	9	7	1		1		
	7 30-5-1922	La celada	R. Marín	12	10	2				
	8 7-6-1922	Vida y resurrección	M. Ramos	12	12					
	45 23-3-1923	Memorias de un buzo	Reyes	12	8	4				
	46 30-3-1923	Escuela de rebeldía	M. Ramos	12	10				2	
	63	El mejor de los tres	Penagos	9	9					

Caracterización y análisis de las revistas más destacadas

	27-7-1922									
	71 21-9-1923	El centro de Mesa	Demetrio	11	11					
	83 14-12-1923	Titina, segunda tiple	Sirio	11	11					
	92 15-2-1924	Isabel-Clara	Demetrio	13	12					1
	94 29-2-1924	La que se murió de pena	Iz. Durán	9	9					
	113 11-7-1924	Devoradora	Demetrio	11	10			1		
	151 3-4-1925	Navegar	Demetrio	11	10			1		
	206 23-3-1926	Las ojeras	Mihura	15	15					
	233 29-10-1926	Monsieur Cornelle	Mihura	15	15					
	299 3-3-1928	Los señores apaches	Cañabate	16	14		1		1	
	306 23-3-1928	Los niños de París	Esteban	10	10					
	322 13-7-1928	La traviata en Marsella	Ramírez	10	6	4				
	435 12-12-1930	Se prohíbe la entrada	Tauler	9	6	1	2			
	473 25-11-1927	Montmartre en camisa	Bellón	17	16					1
<b>La N. M.</b>	14 17-5-1926	La cadena rota	Vázquez Calleja	8	7	1				
	15 24-5-1926	Magín o la Previsión y la Novedad	Marco	10	8	2				
	16 1-7-1926	El último amor de D. Juan	Rodolfo Kriz	8	8					
	17 8-7-1926	Si. No. ¡Qué sé yo! La última aventura de S. Villamarciel	Mezquita	7	7					
	18 15-7-1926	Los hijos de la carroña	Cobrerros Uranga	8	7	1				
	19 22-7-1926	¿Eres tú?	Gago y Palacios0	9	5	2				2
	20 29-7-1926	Los tres dones del diablo	Cañabate	7	6	1				
	56 7-4-1927	El oso del Señor Gimson	Mel	9	3	4	2			
	61 12-5-1927	La mujer que defendió su felicidad	Rodio	8	7	1				
	69 7-7-1927	El hijo del rey	M. Ramos	9	9					
	81 29-9-1927	Una representación de Fausto	M. Ramos	9	9					
	88 17-11-1927	El jardín de Lope	A. de la Fuente	7	6					1
	89 24-11-1927	Crimen de mujer	Rivero Gil	8	7			1		
	90 1-12-1927	Lo que dicen dos casadas	Varela de Seijas	11	11					
	92 15-12-1927	Lo que está de Dios	Gago y Palacios	10	10					
	93 22-12-1927	José	Agustín	8	7			1		
	117 7-6-1928	Los compradores de pieles	Rosado Rivas	9	6			2		1
	126 9-8-1928	La dura verdad	Ruiz	5	4			1		
	<b>Totales</b>			595	512	36	8	25	6	8
	<b>Totales %</b>				86.05%	6.05%	1,34%	4,22%	1,08	1,34

ABREVIATURAS: SH =, Seres Humanos. SH-A = Seres Humanos y animales. Obj. = Objetos. PU = Paisaje urbano. PN = Paisaje natural.



### 6.9.2.2. EJES SEMÁNTICOS DE LAS ILUSTRACIONES

La descripción significativa de las imágenes queda ligada a la expresividad de las mismas y a la configuración de sus formas. Los contenidos que emanan de las ilustraciones se crean por la interrelación de las formas entre sí, provenientes directamente de los contenidos textuales a los que acompañan. La expresividad de los mensajes es una resultante del conjunto y al analizarla podemos encontrar que predomina el hecho meramente representativo, el hecho narrativo e incluso el hecho descriptivo. Todo ese universo significativo llega al lector a través de la conjunción plástica e icónica, en un intento de representación de la realidad. Por la proximidad al gran público y el intento de transmisión de realidades cercanas al mismo, las imágenes presentes en estas revistas literarias de novela corta, poseen connotaciones visuales evidentes, sin posibilidad de segundas interpretaciones, que no precisan un análisis minucioso sino que derivan de las convenciones sociales al uso. Esas imágenes, tienen una incidencia semántica que genera grandes bloques o ejes significativos<sup>1074</sup>.

De las quinientas cuarenta y ocho ilustraciones elegidas para el muestreo entre los números de *La Novela Semanal*, *La Novela de Hoy* y *La Novela Mundial*, **la representatividad** ocupa ciento sesenta y siete ilustraciones lo que supone un porcentaje de 30,47%. **La cotidianeidad** con doscientas dos ilustraciones, un 30,81%. **Las sensaciones positivas** aparecen en setenta y tres ilustraciones lo que cuantifica un 13,31%. **Las sensaciones negativas** setenta y una, un 12,95%. **La religiosidad** ocupa cinco ilustraciones lo que supone 0,91%. En el apartado dedicado a **otras sensaciones**, se localizan treinta ilustraciones que aportan significados muy variados, que ocupan un 5,47% del total.

---

<sup>1074</sup> Vid., cuadro nº 2, p. 710

### ***La representatividad***

*La representatividad*, el dibujo de las imágenes sin otra intención aparente que iluminar el texto, ocupa cuantitativamente el segundo lugar de los ejes semánticos después del eje de *la cotidianidad*. Dentro del apartado de *la representatividad* se establecen tres grupos: la representación, el retrato y la reflexión. Las deficientes posibilidades técnicas que utilizaron las editoriales de estas tres revistas literarias, tienen como consecuencia que el dibujo referido al retrato y a la reflexión no sea demasiado abundante. Solamente hemos localizado dieciséis ilustraciones que se pueden considerar retratos y seis que recogen a los personajes en un momento de reflexión. El grueso, ciento cuarenta y cinco ilustraciones, se corresponde con las imágenes que intentan dar forma, rostro y figura a los protagonistas de las descripciones textuales, pero desde un plano muy amplio, sin entrar en detalles. Prácticamente todas las novelas cortas contienen alguna imagen referida a este eje semántico. Citaremos a modo de ejemplo varias obras en que este campo significativo adquiere especial relevancia. *El pobre fenómeno*<sup>1075</sup> relata las peripecias de Pedro Campaña, quien tras su éxito en los ruedos, se refugia en una existencia de lujo asiático, recogida en siete ilustraciones elaboradas en consonancia con esa vida: mujeres ataviadas con suntuosos vestidos, el propio Pedro vestido de torero e incluso la imagen de Campaña “*envuelto en la gabardina avellana de exageradísimo entallado agobiada de pieles de “renard bleau”*”<sup>1076</sup>. En *Mujeres solas*<sup>1077</sup>, José Zamora enfoca a los personajes en planos muy lejanos intentando establecer una mera representación de los mismos, aunque, lógicamente no quedan exentos de ciertas matizaciones significativas del status social o económico, indicativas

---

<sup>1075</sup> Vid., A. de Hoyos y Vinnet, *El pobre fenómeno*, Ilus. José Zamora, *La N. S.*, nº 50, 24 junio 1922.

<sup>1076</sup> Cfr., A. de Hoyos y Vinnet, *El pobre fenómeno*, cit. p. 5.

<sup>1077</sup> Vid., Cristóbal de Castro, *Mujeres solas*, Ilus. J. Zamora, *La N. S.*, nº 14, 8 septiembre 1921, pp. 21, 23, 49, 59 y 62.

de lujo, boato y elegancia. En este caso prácticamente todas las representaciones tienen que ver con damas vestidas dentro de las normas del buen gusto y la moda de la época, al igual que en *El escapulario*<sup>1078</sup>, donde el dibujo de la anciana tía Clara sentada en su sillón leyendo el devocionario, contiene los rasgos del alto nivel social que detentan las protagonistas. Contrariamente en *El vagabundo inapetente*<sup>1079</sup> las imágenes del protagonista al que el propio narrador denomina “el atorrante”, vocablo de claras influencias rioplatenses, presenta ante lector lo que se podría esperar: gesto cansado, larga barba y aspecto desaliñado y sucio. La relación de ejemplos sería muy larga, baste con lo señalado para mostrar que *la representatividad*, se establece de acuerdo a los criterios y normas que las convenciones socioculturales consideran válidas para cada uno de los ambientes planteados en los textos. Son pocas las ilustraciones dedicadas al retrato, quizás uno de los mejores sea el que aparece en *Eres tú*. Se trata de un primer plano en negro, que contiene una caracterización recogida del propio texto.

*Natalia tenía el rostro oval, las cejas finas, la nariz de un trazo puro y los ojos realmente más grandes que la boca. Estos ojos tan grandes aparecían orlados por dos cercos lívidos de inefable belleza*<sup>1080</sup>.



*La N. M.*  
*Eres tú*  
Ilus. Gago y Palacios

<sup>1078</sup> Vid., Álvaro de Retana, *El escapulario*, Ilus. J. Zamora, *La N. S.*, nº 40, 16 abril 1922, p. 12.

<sup>1079</sup> Vid., José M<sup>a</sup> Salaverría, *El vagabundo inapetente*, Ilus. Bartolozzi, *La N. de H.*, nº 6, 23 junio 1922, pp. 13, 25 y 29.

<sup>1080</sup> Cfr., Rafael López de Haro, *Eres tú*, Ilus. Gago y Palacios, *La N. M.*, nº 19, 22 julio 1926, p. 28.

### ***La cotidianeidad***

Cuantitativamente el eje de *la cotidianeidad* con doscientas dos ilustraciones, es el más numeroso y dentro de él, las escenas habituales, y cotidianas suman ciento sesenta y siete ilustraciones con lo cual son las más importantes de todos los grupos o ejes significativos. Ello sucede porque los personajes, conversan, pasean o leen, con independencia de la línea argumental de los relatos, de su ambientación o de su escenario. Además, los protagonistas también trabajan en los oficios propios de la época e incluso de tiempos pretéritos, caso de obras de tema histórico. *Miopita*<sup>1081</sup> se gana la vida en el taller de costura, los labriegos se ocupan de las tareas agrícolas, en *El romántico de aldea*<sup>1082</sup> y los marineros logran sustento en el mar en novelas como *José*<sup>1083</sup>. Algunas veces los oficios tienen un tratamiento humorístico, caso de las cinco ilustraciones de *Las Memorias de un buzo*<sup>1084</sup>.

### ***Las sensaciones positivas y negativas***

Lo positivo y lo negativo, dos ejes antonímicos que están presentes en la naturaleza humana, mantienen sus señas iconográficas, prácticamente en todas las obras de estas colecciones literarias, con independencia de la figura de su ilustrador. Dadas las posibilidades técnicas, que obligan al dibujante a la transmisión de sensaciones con un mínimo de trazos y medios, estos dos ejes se han de poner forzosamente en relación con una serie de gestos ritualizados y asumidos por la colectividad. La impresión de amor, alegría o entretenimiento contienen significados

---

<sup>1081</sup> Cfr., Antonio Zozaya, *Miopita*, Ilus R. Marín, *La N. S.*, nº 81, 28 enero 1922, pp. 5 y 18.

<sup>1082</sup> Cfr., Guillermo Díaz Caneja, *El romántico de aldea*, Ilus Valverde, *La N. S.*, nº46, 27 mayo de 1922, p.13.

<sup>1083</sup> Cfr., A. Palacio Valdés, *José*, Ilus. Agustín *La N. M.*, nº 93, 22 diciembre de 1927, p.13.

<sup>1084</sup> Cfr., J. Belda, *Las memorias de un buzo*, Ilus. Reyes, *La N de H.*, nº 45, 23 marzo 1923, pp. 21, 26, 31, 40 y 41.

que siempre están en relación con lo que consideramos positivo, en tanto que la pena, la muerte, la enfermedad o la violencia se asocian de inmediato a las sensaciones de carácter negativo, pero en el logro de esa impresión juega un papel determinante la simbología del gesto, un aspecto significativo como elemento coadyuvante a la transmisión de un mensaje no verbal.

Para Gombrich, fue el desarrollo del arte cristiano, el que propició el de los métodos conceptuales y una normalización de los gestos simbólicos. Los gestos ritualizados de oración, saludo, rezo enseñanza o triunfo se cuentan entre los primeros que se representan en el arte. Esos gestos representacionales son acciones que se explican por sí mismas, que crean un contexto claro y son ajenas al paso del tiempo, de forma más concreta señala:

“Los gestos de oración, instrucción, enseñanza o duelo ayudan rápidamente a crear el contexto y a hacer legible la escena. El emperador que hace un sacrificio, el general que arenga el ejercito, el maestro que instruye a sus alumnos, el derrotado que somete al vencedor, todas esas escenas son tipos de yuxtaposición que llevan por sí mismos a una representación que es tan inequívoca para quienes conocen las convenciones del lenguaje de los gestos como lo son las escenas del combate para quienes las conocen<sup>1085</sup>”.

En el arte cristiano predicadores y maestros precedieron a los modernos publicistas en el conocimiento de las formas que puede afectar a la imagen visual, en este sentido el lenguaje de los gestos puede compararse con el lenguaje de las palabras. Todo movimiento gestual puede transmitir emoción carácter, puede ser relajado o tenso, en definitiva puede jugar con las emociones y captar la atención del lector. Estas activaciones no dependen de visiones confinadas a imágenes definidas pues las configuraciones de líneas y colores pueden influir en nuestras emociones.

---

<sup>1085</sup> E. H. Gombrich, “Acción y expresión en el arte occidental”, en *La imagen y el ojo*, Madrid, Alianza Editorial, 1993, p. 85.

Las posibilidades de hacer una lectura correcta de la imagen se rige por tres variables, el código, el texto y el contexto. Se podría pensar que el texto por sí solo condicione a que las otras dos sean redundantes e innecesarias, pero nuestras convenciones culturales son demasiado flexibles para que así sea. Hay casos en que el contexto por sí solo puede hacer que el mensaje visual no sea ambiguo incluso sin usar palabras. Sin embargo no debemos de olvidar que en contexto tiene que estar apoyado en expectativas previas basadas en la tradición. Cuando se rompen esos vínculos la comunicación falla, por ello la interpretación por parte del autor de la imagen ha de ser correspondida por la interpretación del observador. El elemento representacional del arte refleja la vida al utilizar gestos que adquieren significado en las relaciones humanas, lo que llevaría a una difícil cuestión como es la relación entre los gestos representados en el arte y en la pintura y los que se realizan en la vida real.

Gombrich señala que, en lo que respecta al gesto, el esquema utilizado por los artistas está en general preformado en el ritual y que en esto como en otras cosas, el arte y el ritual utilizando este término en su sentido más restringido no pueden separarse fácilmente. Son muchos los gestos ritualizados en el arte: la oración, el mandato, el signo de victoria, el gesto de rendición, etc. Se trata de gestos estereotipados que el arte ha asumido y la imagen ha aprendido a reflejar. En este sentido nuestro análisis de las sensaciones positivas y negativas está totalmente condicionado a la influencia y al uso el gesto. El baile es un gesto que indica alegría y sensación positiva, lo mismo que lo es el amor. Vemos bailar a María Dora en *Crimen de mujer* con el gesto al uso. Pies acompasados, brazos extendidos, figuras que reflejan un movimiento descrito en el texto:

*Vio el que la falda, ya tan corta, siempre por encima de la rodilla, se le acortaba aún más, debido seguramente a la violenta posición de los brazos, enseñando los muslos en los vaivenes hasta por encima de la liga y de la media; uno de sus brazos, finos, suaves, color de fruto maduro, enlazábase al galán sobre su cuello*<sup>1086</sup>.



*La N.M.*  
*Crimen de mujer*  
Ilus. Gago y Palacios

Ricardo y Adelaida expresan su amor con un gesto en *La cadena rota*. Se trata de una explícita escena a la que el texto complementa y ofrece detalles adicionales, pues el gesto que constituye la base de la ilustración, es claro de modo significativo. La mano de la mujer en la cara del hombre indica la ansiedad de la posesión, en tanto que el brazo del joven recostado sobre el sofá parece indicar la pasividad. La postura adelantada de Adelaida es la que marca la urgencia del deseo, en un ambiente doméstico sugerido por el jarrón con flores que se coloca como fondo de la escena.

*Y Adelaida, de pronto le estrechó ansiosamente entre sus brazos, le besó en los labios, en los ojos, en las mejillas, sintiendo como nunca el ardor inextinguible de aquella pasión que parecía cobrar más calor, más vida, más fuego ante la idea de una próxima separación*<sup>1087</sup>.



*La N.M.*  
*La cadena rota*  
Ilus. Vázquez Calleja

<sup>1086</sup> Cfr., F. Camba, *Crimen de mujer*, Ilus. Rivera Gil, *La N. M.*, n° 89, 24 noviembre 1927, pp. 40-41.

<sup>1087</sup> Cfr., J. M<sup>a</sup> Matheu, *La cadena rota*, Ilus. Vázquez Calleja, *La N. M.*, n° 14, 17 junio 1926, pp. 24-25.

Los gestos indicativos de sensaciones negativas están derivados de la indicación de violencia, muerte, pena o enfermedad y quedan condicionados tanto por el movimiento y postura de los personajes como por algunos objetos presentes en las ilustraciones como la pistola, la espada, o la cama. El gesto de dolor ante la enfermedad o la muerte se expresa con frecuencia en una figura humana que llora ante la cama de un ser querido que agoniza. Es el caso de Juan Antonio ante el cadáver de su María Rosa en *Escuela de Rebeldía*<sup>1088</sup> o del padre que llora ante su hijo muerto en *El hijo del rey*.

*Sobre la camita donde el niño muero parecía dormir el último y definitivo sueño hundía su rostro un hombre*<sup>1089</sup>.



*El hijo del rey*  
Ilus. Máximo Ramos

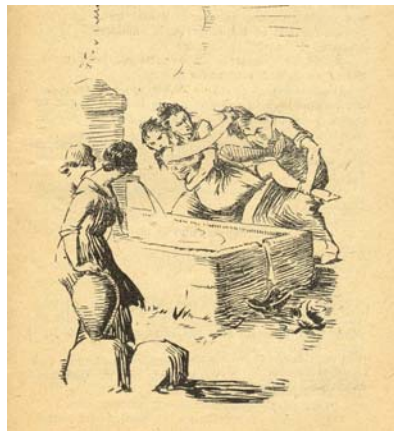
La violencia puede manifestarse en el gesto de una pelea, en la fuerza con que se enfrentan los personajes. Son muchos los casos de violencia que se localizan en estas

<sup>1088</sup> Vid., Salvador Seguí, *Escuela de Rebeldía*, Ilus. Máximo Ramos, *La N. de H.*, nº 46, 20 marzo 1923, p. 43.

<sup>1089</sup> Cfr., Valentín de Pedro, *El hijo del rey*, Ilus. Máximo Ramos, *La N. M.*, nº 69, 7 julio 1927, pp. 56-57.



obras. A veces, la violencia lleva aparejada una situación grotesca, como en la ilustración de *La hija del jefe*<sup>1090</sup>, que capta el momento de la pelea de varias mujeres a la orilla de una fuente y recoge el gesto de una de ellas tirando del pelo a su contrincante, mientras las demás se esfuerzan en arrojar al agua a esa joven a la que llaman “la advenediza”. En otras ocasiones, las ilustraciones tienen un tono mucho más dramático, en consonancia con el tema. *Eres tú*<sup>1091</sup>, parte del gesto doloroso y desesperado de Gonzalo ante el cadáver de Juan León. Las indicaciones gestuales son explícitas y señalan al personaje dibujado en primer plano como causante de la muerte del hombre que yace tendido en la parte posterior: la mano en el rostro el revolver el alto, las piernas abiertas el rostro bajo. Toda la imagen es una muestra de la desazón que agobia a quien acaba de apretar el gatillo.



*La N. de H.*  
*La hija del Jefe*  
Ilus. Vázquez Calleja



*La N. M.*  
*Eres tú*  
Ilus. Gago y Palacios

### ***La religiosidad***

Siguiendo la tónica de todas las revistas literarias en estas tres colecciones, el índice de imágenes que llevan una indicación referida al aspecto religioso es muy pequeño, prácticamente quedan reducidas a un 0,91 %, entre las elegidas para

<sup>1090</sup> Vid., J. Pérez de Zuñiga, *La hija del jefe*, Ilus. Vázquez Calleja, *La N. de H.*, nº 324, 27 julio 1923, p. 47.

<sup>1091</sup> Vid., Rafael López de Haro, *Eres tú*, Ilus Gago y Palacios, *La N. M.*, nº 19, 22 julio 1926, p. 10.

muestreo. Ello está en consonancia con el aspecto temático general de las mismas. Las ilustraciones que implican una semántica del hecho religioso quedan reducidas a la representación de algunos sacerdotes y monjes, vestidos con sotanas negras o con el hábito correspondiente, a la reproducción del templo o al momento de prácticas religiosas, la dama en el confesionario en *Lo que dicen dos casadas*<sup>1092</sup> o una joven orando ante un crucifijo en *El jardín de Lope*<sup>1093</sup>.

### **Otras sensaciones**

Peligro, Respeto, Enfado, Sospecha, Suspense, son algunos de los significados que transmiten un 5,47% de las ilustraciones analizadas. No es un porcentaje demasiado importante cuantitativamente, pero sí es indicativo de la variedad de contenidos que las imágenes y los dibujos pretenden hacer llegar al lector. De entre todos estos ejes semánticos analizados hasta el momento, ocupa un lugar importante, un eje semántico que no es común a todas las colecciones y que aparece de una forma más asidua en *La Novela de Hoy*, la colección que por su temática se acerca a la novela erótica. Las ilustraciones localizadas tiene un fuerte contenido sensual que no llega a lo que se puede considerar pornográfico, pero sí contiene todos los elementos para incluirlas en este apartado: desnudos femeninos, escenas de alusión al sexo e incluso en algún caso referencia a una relación de tipo lésbico, todo ello acompañado de las correspondientes texto que acalran de forma explícita de la situación retratada. A modo de ejemplo, comprobamos las referencias a las relaciones lésbicas y su ilustración en *Monsieur Corneille*.

---

<sup>1092</sup> Vid., E. Gutiérrez Gamero, *Lo que dicen do casadas*, Ilus. varela de Seijas, *La N.M.*, nº 90, 1 diciembre de 1927, p. 23.

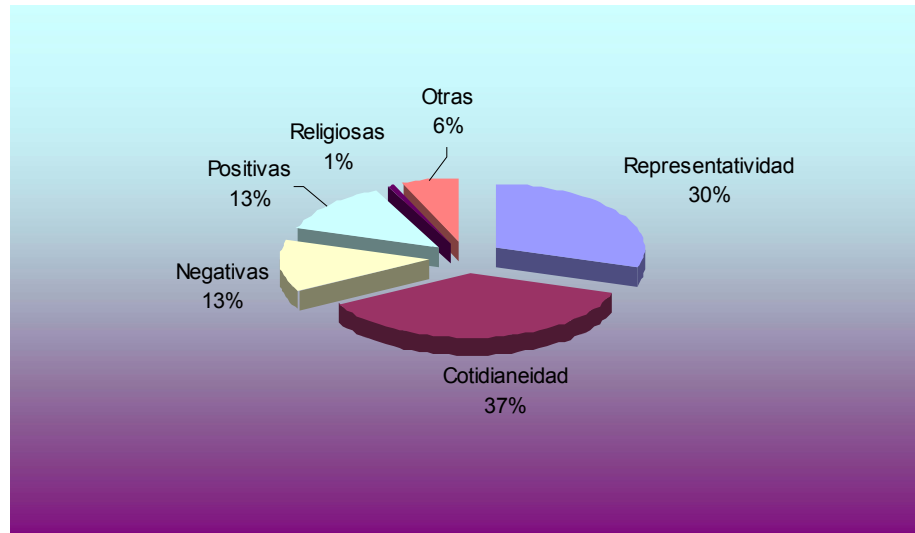
<sup>1093</sup> Vid., Diego de San José, *El jardín de Lope*, Ilus. Ángel de la Fuente, *La N.M.*, nº 88, 17 noviembre de 1927, p.45.

*...frente a la puerta por donde el marido miraba, había una chaise-longue no muy amplia. Normalmente con cabría en ella más que una persona, había dos...y casi sobraba sitio. Una de ellas era Ivenne, la otra era también una mujer muy guapa. Ambas iban vestidas con un traje igual al que llevaba la madre Eva antes de dedicarse al consumo de manzanas<sup>1094</sup>*



*La N. de H.*  
*Monsieur Corneille*  
Ilus. Mihura

### GRÁFICO DE LOS PRINCIPALES EJES SEMÁNTICOS DE LAS ILUSTRACIONES



<sup>1094</sup> Cfr., Joaquín Belda, *Monsieur Corneille*, Ilus. Mihura, *La N. de H.*, n° 233, 29 octubre 1926, p. 57.

**EJES SEMÁNTICOS DE LAS ILUSTRACIONES**  
*La Novela Semanal, La Novela de Hoy y La Novela Mundial*  
**Cuadro n° 2**

REVISTA LITERARIA	N° FECHA	TÍTULO	S. H. S.H. A	REPRESENTATIVIDAD			COTIDIANEIDAD	
				Representa.	Retrato	Reflexión	Habitual Cotidiano	Trabajo
La N. S	11 8-9-1921	<i>Mujeres solas</i>	12	5			4	
	19 29-10-1921	<i>El hombre que todo lo sabía</i>	9	2			2	2
	23 28-11-1921	<i>La chica de Arganzuela</i>	9	3			2	
	31 23-1-1922	<i>Miopita</i>	13				4	2
	40 15-4-1922	<i>El escapulario</i>	9	8				
	42 29-4-1922	<i>El ombligo del mundo</i>	10	3			3	2
	46 27-5-1922	<i>El romántico de aldea</i>	10	4			3	3
	47 8-6-1922	<i>El talismán de Napoleón</i>	9				7	
	50 24-6-1922	<i>El pobre fenómeno</i>	11	7			2	
	52 8-7-1922	<i>El sueño es vida</i>	9	3	1		2	
	71 18-11-1922	<i>Veintitrés encarnado impar y pasa</i>	17	4			4	2
	78 23-12-1922	<i>Detrás de la cruz</i>	8	2			1	1
	79 13-1-1923	<i>La última noche del capitán M. Ávila</i>	11	1			3	
	105 14-7-1923	<i>Prólogo y Epílogo</i>	9	3			4	
	106 21-7-1923	<i>El anhelo</i>	9	2		1	2	
	123 17-11-1923	<i>La otra raza</i>	10	1			3	1
	174 1-11-1924	<i>Villa Lontana</i>						
	186 31-1-1925	<i>El pájaro verde</i>	5	2			1	
	188 14-2-1925	<i>El judas de la casa</i>	4				1	
210 18-7-1925	<i>El hechicero</i>	6	3			1		
La N. de H.	2 26-5-1922	<i>La caza de la mariposa</i>	10				4	
	6 23-6-1922	<i>El vagabundo inapetente</i>	8	4				
	7 30-5-1922	<i>El primer abrazo</i> <i>La celada</i>	12				8	
	8 7-6-1922	<i>Vida y resurrección</i>	12					
	45 23-3-1923	<i>Memorias de un buzo</i>	12	2			2	5
	46 30-3-1923	<i>Escuela de rebeldía</i>	10			1	3	1
	63 27-7-1922	<i>El mejor de los tres</i>	9	1			4	
	71 21-9-1923	<i>El centro de Mesa</i>	11	2		1	5	1
	83 14-12-1923	<i>Titina, segunda tiple</i>	11	3	1		4	1

Caracterización y análisis de las revistas más destacadas

	92 15-2-1924	Isabel-Clara	12	2			4	
	94 29-2-1924	La que se murió de pena	9	1			7	
	113 11-7-1924	Devoradora	10	6	1		1	
	151 3-4-1925	Navegar	10	5			3	1
	206 23-3-1926	Las ojeras	15	2			7	
	233 29-10-1926	Monsieur Cornelle	15	7			6	
	299 3-3-1928	Los señores apaches	14	5			5	1
	306 23-3-1928	Los niños de París	10	2			4	2
	322 13-7-1928	La Traviata en Marsella	10	3			5	1
	435 12-12-1930	Se prohíbe la entrada	7	2			3	
	473 25-11-1927	Montmartre en camisa	16	5	6			
<b>La N. M.</b>	7 29-4-1926	La perfecta casada	7	2	1			
	14 17-5-1926	La cadena rota	8	2			4	
	15 24-5-1926	Magín o la Previsión y la Novedad	10	3			3	
	16 1-7-1926	El último amor de D. Juan	8		2	1	3	
	17 8-7-1926	Si. No. ¿Qué sé yo! La última aventura de....	7	4			2	
	18 15-7-1926	Los hijos de la carroña	8		1		2	
	19 22-7-1926	¿Eres tú?	8	2	1			3
	20 29-7-1926	Los tres dones del diablo	7	1	1		1	
	56 7-4-1927	El oso del Señor Gimson	7	1			2	
	61 12-5-1927	La mujer que defendió su felicidad	8		1			4
	69 7-7-1927	El hijo del rey	9	3			3	
	81 29-9-1927	Una representación de Fausto	9	5			1	
	88 17-11-1927	El jardín de Lope	6	2			2	
	89 24-11-1927	Crimen de mujer	7	1				
	90 1-12-1927	Lo que dicen dos casadas	11				6	
	92 15-12-1927	Lo que está de Dios	10	4			5	
	93 22-12-1927	José	7			2	2	1
	117 7-6-1928	Los compradores de pieles	6	3				
	126 9-8-1928	La dura verdad	4				2	1
	<b>Totales</b>		548	145	16	6	167	35
	<b>Totales %</b>			26,45	2,91	1,09	30,47	6,38

Caracterización y análisis de las revistas más destacadas

AÑO Nº	POSITIVAS		NEGATIVAS			RELIGIOSAS	
	Amor	Alegría Entre.	Pena	Muerte Enfermedad	Violencia	Religión	Otras
11 8-9-1921	1	1		1			
19 29-10-1921				1	1	1	
23 28-11-1921		2			2		
31 23-1-1922	1		1	3	2		
40 15-4-1922	1						
42 29-4-1922					2		
46 27-5-1922							
47 8-6-1922	1						Respeto 1 Tormenta 1
50 24-6-1922	2						
52 8-7-1922				1			Miedo 2
71 18-11-1922	1	4			2		
78 23-12-1922	1	2					Homenaje 1
79 13-1-1923	2	1			3		Descubrimiento 1
105 14-7-1923		2					
106 21-7-1923	3	1		1	4		
123 17-11-1923							
174 1-11-1924							
186 31-1-1925					1		Respeto 1
188 14-2-1925					2		Peligro 1
210 18-7-1925	1				1		
2 26-5-1922		3			3		
6 23-6-1922				4			
7 30-5-1922	2				1		Sospecha 1
8 7-6-1922							
45 23-3-1923		1		1			Enfado 1
46 30-3-1923				3	1		
63 27-7-1922	1	2					Miedo 1
71 21-9-1923		1					
83 14-12-1923	2						

Caracterización y análisis de las revistas más destacadas

92 15-2-1924	5		1				
94 29-2-1924			1				
113 11-7-1924	1						
151 3-4-1925	1						
206 23-3-1926							Desnudos 4 Sensualidad 2
233 29-10-1926							Suspense 1 Sensualidad 1
299 3-3-1928		3					Sorpresa 1 Suspense 1
306 23-3-1928							
322 13-7-1928					1		
435 12-12-1930				1	1		
473 25-11-1927		2			1		Sensualidad 1 Escándalo 1
7 29-4-1926	1	1			1		Boda 1
14 17-5-1926	1				1		
15 24-5-1926	1	2					Fantástica 1
16 1-7-1926	1			1			
17 8-7-1926				1			
18 15-7-1926		1			1	1	2 Suspense
19 22-7-1926		1			1		
20 29-7-1926	1				2		Fantástica 1
56 7-4-1927	1				3		
61 12-5-1927	1				1	1	
69 7-7-1927	1			1			Miedo 1
81 29-9-1927		1			2		
88 17-11-1927					1	1	
89 24-11-1927	1	3			2		
90 1-12-1927	2				2	1	
92 15-12-1927	1						
93 22-12-1927			2				
117 7-6-1928					2		Peligro 1
126 9-8-1928	1						
<b>Totales</b>	39	34	5	19	47	5	30
<b>Totales %</b>	7,11	6,20	0,91	3,46	8,57	0,91	5,47

**TOTALES**

Representación	Cotidianidad	Positivas	Negativas	Religión	Otras
<b>167</b>	<b>202</b>	<b>73</b>	<b>71</b>	<b>5</b>	<b>30</b>
<b>30,47 %</b>	<b>36,81 %</b>	<b>13,32 %</b>	<b>12,95 %</b>	<b>0,91 %</b>	<b>5,47 %</b>

## **CONCLUSIONES**



## **CONCLUSIONES**

Al inicio de este trabajo, nos planteábamos poner de manifiesto el valor de la ilustración como fenómeno capaz de mantener identidades de lenguaje y de crear formas semánticas propias, y centrábamos el propósito de nuestra labor investigadora en las ilustraciones realizadas para las colecciones de novela corta que se publicaron durante el primer tercio el siglo XX. Antes de llegar al análisis de la ilustración de estas colecciones, hemos recorrido un largo camino en el que ha sido preciso tener en cuenta una serie de consideraciones sobre aspectos claves para nuestra investigación, que han constituido parte importante del corpus de esta tesis.

Cualquier lenguaje supone la existencia de un medio de expresión cuyo carácter dinámico implica el desarrollo de un sistema de signos, imágenes y sonidos, que tienen como objeto la organización del sistema para expresar emociones, ideas o sentimientos. Las leyes que rigen la constitución del lenguaje icónico están condicionadas por un conjunto de rasgos procedentes de diversas disciplinas de orden lingüístico y pragmático, tales como la Gramática, la Morfología, la Semántica y la Retórica, aunque será la Semiótica la que posibilite la articulación de los elementos sgnicos en su función comunicativa.

Si nos acogemos a los principios básicos de la semiótica, observamos que un texto tiene sentido a partir de una estructura comunicativa interna. Su labor principal es la de descifrar esa estructura, es decir, estudiar los signos que configuran un texto. La función semiótica de la imagen configura la conjunción de la expresión de la imagen (significante) y el contenido de la imagen (significado). A su vez, la percepción visual aporta un tercer nivel de comprensión.

A la hora de establecer los índices semióticos que se derivan del lenguaje de la imagen ilustrada, observamos una primera dificultad. Si lo que llamamos lenguaje verbal constituye un conjunto heterogéneo de sistemas diversos que, aún contando con la presencia estructurada de palabras más o menos alineadas, tienen entre ellos notables diferencias, el lenguaje de la imagen, cuya materia es todavía más vasta y heterogénea que las palabras, y con una estructura básica que poco tiene que ver con la ordenación lineal, sería mucho más dificultoso. Sin embargo, es claro que entre el lenguaje de la imagen que se utiliza en la ilustración y el lenguaje verbal utilizado en los textos, existe un evidente núcleo de unión: se trata de manifestaciones genuinamente humanas que tienen la capacidad de descubrir y representar mundos internos o externos, propios o ajenos; son manifestaciones de formas de pensamiento que hacen posible la comunicación, fijación y transmisión de la experiencia y el saber.

Tras estas consideraciones iniciales, y siguiendo las líneas de investigación que nos planteábamos inicialmente, exponemos las conclusiones a las que hemos llegado:

**1.**

La historia nos demuestra que la ilustración denota la existencia de una necesidad del ser humano de transmitir ideas por medio de su capacidad generadora de imágenes; se trataría de informaciones de cualquier orden: religioso, moral, político, científico o social, adaptadas a los diferentes modelos y fórmulas y, por supuesto, a las posibilidades técnicas. Desde la xilografía, al grabado en metal, pasando por la litografía, hasta llegar a la linotipia, las técnicas de reproducción de imágenes fueron, en el transcurso de los años, consolidando el valor de las ilustraciones complementarias a los textos y propiciaron que en el siglo XIX, las ilustraciones se fuesen introduciendo en el periodismo al mismo tiempo que en las novelas por entregas y en un tipo de

literatura que se empezará ya a manifestar como literatura popular, y que se convertirá con rapidez en lo que se ha denominado *cultura de masas*, término que hace referencia a una cultura constituida por mensajes generados tecnológicamente por la moderna industria, y consumida por amplias capas sociales mediante un gasto económico directo o indirecto, que además han propiciado la alteración de valores estéticos heredados, la mutación de los conceptos de gusto, originalidad y belleza e incluso un cambio en las aficiones y parámetros valorativos del ser humano.

## 2.

Consideramos que las imágenes de las ilustraciones que han constituido nuestro objeto central de estudio, son un producto de la cultura de masas, forman parte de lo que se conoce como *medios icónicos de masas* y están en directa relación con la literatura popular o de gran difusión.

*Los medios icónicos de masas* nacen por la progresiva densificación de imágenes por habitante, a la que fue posible llegar a partir de los notables adelantos técnicos y científicos de los siglos XIX y XX, y de los fenómenos históricos que llevan a la crisis de la sociedad aristocrática y al auge de las masas, lo que supuso la implantación definitiva de la llamada clase media. Avances editoriales y avances en el proceso de la imagen fluyen paralelos y se manifiestan en el desarrollo del periódico, y en el nacimiento y auge del cartel, el cómic y la historieta.

En todo este entramado de diversidad de públicos y potenciación de la literatura y de los medios icónicos de masas, hemos de ubicar el auge de la novela corta que, respondiendo a las demandas sociales, supondrá las cotas máximas de lectura vividas hasta el momento. Aunque hemos constatado que existían con anterioridad colecciones de novelas por entregas, el punto de partida del fenómeno de la novela corta es la

entrada en el mercado el 1 de enero de 1907 de la revista literaria *El Cuento Semanal*, editada por Eduardo Zamacois, quien inició la fórmula de una publicación masiva de colecciones cuyo éxito se mantendrá hasta la cuarta década del siglo XX, pudiéndose cifrar su declive entre 1932 y 1934, pues el 24 de junio de 1932 deja ya de editarse *La Novela de Hoy*, última revista de novela corta con dilatada vida.

La catalogación de estas revistas literarias resulta terriblemente dificultosa. A las razones de tipo cuantitativo y a la diversidad de géneros y autores, se suma el hecho de que, en algunas colecciones, se mezclan obras originales, con la publicación de novelas y cuentos ya consagrados. El panorama es muy diverso pues, bajo una concepción amplia del término novela corta, se desarrollan colecciones de género distinto al narrativo: de teatro, de poesía, cinematográficas, de ideología política, así como una enorme variedad de revistas cómico - eróticas que pugnan en los quioscos por ganar el favor del público.

Las circunstancias aducidas nos llevan a citar en este punto solamente a las consideradas siete grandes colecciones, las que editaron más de un centenar de títulos, y que han constituido la base esencial de nuestro análisis: *El Cuento Semanal*, *Los Contemporáneos*, *El Libro Popular*, *La Novela Corta*, *La Novela Semanal*, *La Novela de Hoy* y *La Novela Mundial*.

En esencia, la publicación de las revistas literarias dedicadas a la novela corta, tuvo unas consecuencias editoriales, que sintetizaríamos en los siguientes puntos:

- a) Desarrollo y recuperación del género narrativo breve.
- b) Incorporación a la literatura de gran número de autores lo que, en cierto modo, conlleva la “socialización” de la profesión del escritor, aunque, como siempre, los mejores, o los de más tirón popular, eran casi los únicos que podían vivir de sus

escritos. Recuérdese los escritores bohemios y de segunda fila que pululaban por estas colecciones, lo que, en cierta medida, impide una calidad aceptable en la mayoría de las colecciones.

c) Acceso a la lectura de amplios sectores de público, que encontraron en ella una fórmula popular de ocio.

d) Desarrollo de una literatura basada en una nueva moral sexual.

e) Conjunción textual-icónica. La literatura y el dibujo sufren un proceso de conjunción, dando lugar a la aparición de gran cantidad de ilustradores, dibujantes y caricaturistas.

Este último aspecto nos resulta de especial interés, dado que asistimos a un verdadero desarrollo del dibujo ilustrado. Aunque algunas colecciones salieron a la venta sin apenas ilustraciones, la mayoría de las revistas, tienen en su interior dibujos alusivos al texto, o al menos, portadas llamativas. Ello favorece a una pléyade de dibujantes y caricaturistas que se dan a conocer en ellas y tienen después la oportunidad de trabajar en publicaciones de todo tipo y en el otro gran campo editorial del momento que son las revistas humorísticas.

### **3.**

A lo largo de nuestra exposición hemos podido demostrar la importancia que la relaciones entre la literatura, la pintura y la ilustración pueden tener para el análisis del tema que constituye el objeto de nuestro estudio. Con independencia de las discusiones sobre la primacía de la pintura o de la poesía, mantenidas por tratadistas de todas las épocas, hemos de considerar que la aparente inmediatez con que se interpretan los signos icónicos en los enunciados pictóricos referenciales, ocultan una serie de codificaciones, susceptibles ser decodificadas automáticamente, pero que pueden ir modificándose y de hecho se van modificando con la evolución de los estilos y los

modelos de representación, porque se encuentran subordinados a los modos convencionales de interpretación propios de una época, estilo o autor. Esta circunstancia se produce en referencia al universo de la imagen y afecta de manera explícita al mundo de la ilustración en los medios icónicos de masas, que al ir dirigidos a un amplio sector de público, sufren la influencia tanto de la estética coetánea y de los movimientos artísticos decimonónicos como de aquella otra basada en la tradición que ha arraigado en el gusto artístico y popular. Estimamos que las ilustraciones estudiadas pueden ser deudoras de los modelos y movimientos pictóricos decimonónicos en cuanto a motivos, temas, diseños o tendencias ideológicas y figurativas, pero la dificultad técnica que en las ilustraciones imposibilita la variedad cromática, impide que se pueda establecer una comparación real y total con las obras pictóricas convencionalmente conocidas como cuadros.

A nivel general establecemos dos apartados:

- a) Colecciones como *El Cuento Semanal*, *Los Contemporáneos* o *El Libro Popular*, que, por lo cuidado de su presentación y la categoría de sus dibujantes, estarían en un grupo afín a los temas e iconografía decimonónica y recogerían sus diversas tendencias. En ellas podemos encontrar, ilustraciones insertas en la estética realista, en la estética simbolista o en la estética propia del Art Nouveau.
- b) Colecciones como *La Novela Corta*, *La Novela Semanal*, *la Novela Mundial* o *La Novela de Hoy*, más relacionadas con el dibujo rápido del cómic del siglo XX, y de las nuevas técnicas de reproducción presentes en periódicos y revistas.

#### 4.

Entendemos que la imagen es un acto interpretativo en sí mismo que puede ser tan complejo y elocuente como lo es un texto escrito, pero que, para su total valor,

precisa de una faceta comunicativa y la obediencia a unas leyes o criterios que le permitan asentarse como lenguaje icónico. Estimamos que las imágenes ilustradoras de las novelas cortas adquieren un significado comunicativo especial puesto que se incardinan en el texto literario; el relato escrito y la imagen conforman un texto global con una misma intención comunicadora, es más, la existencia de la imagen en este tipo de producciones y revistas literarias cumple una función explicativa que incrementa el valor de la comunicación del texto escrito. El trabajo del ilustrador no constituye un hecho artístico independiente, sino que obedece a condicionamientos previos, centrados en el texto en el que se inspira, por ello suma la función estética a la representativa que proviene de una interpretación personal y subjetiva.

Estableciendo como relaciones primarias aquellas que surgen cuando el receptor recibe la palabra y la imagen simultáneamente y secundarias aquellas en las que el artista se inspira, bien en una imagen preexistente y escribe un écfrasis, bien en un texto y entonces pinta una escena, afirmamos que, en las revistas literarias de novela corta, la relación palabra imagen no se corresponden con un carácter primario, es decir no hay simultaneidad. Es el ilustrador el que, tras conocer el texto, establece sus modos de transmisión con un carácter secundario, pues el texto precede a la imagen. El dibujante solamente elige el momento, las situaciones y las características de las escenas que decide representar. Todo ello lo hace influenciado por lo que se podría denominar meta-relaciones, el conjunto de situaciones psicológicas, culturales, emotivas y sociológicas que impulsan a cada uno de los ilustradores a crear de una determinada forma. Las ilustraciones no responden nunca a un criterio de écfrasis, pues no es la imagen la que genera el texto, sino el texto el que genera la imagen.

Podemos afirmar que la imagen ilustrada depende así directamente del contexto en la medida en que emana de él y toma de ahí su estructura temática; entre la ilustración de una novela y el contexto que la origina existe una relación lógica de implicación. El ilustrador es autónomo a la hora de esbozar técnicamente la imagen, pero su autonomía es también relativa puesto que está condicionada por el contexto literario general que la origina y el social que la interpreta. Las imágenes ilustradas de las colecciones de novela corta cumplen con un proceso de comunicación en tanto que partiendo de este contexto, ofrecen una imagen que contiene lo que los ilustradores consideran mensaje “principal” y se lo ofrecen a un lector-receptor, que lo recibe por medio de un canal visual, afectado por una serie de condicionamientos técnicos, en medio de un contexto que sería el propio hecho literario de estas colecciones de novelas y también el contexto social que condiciona a los dibujantes deseosos de ofrecer al público aquellos elementos que más le pueden agradar.

## 5.

La cuestión de delimitar los argumentos, temas y motivos esenciales en las ilustraciones de las novelas cortas, resulta compleja en su propia delimitación conceptual y terminológica, y, a la hora de analizarla hay que tener en cuenta las influencias que pesan sobre el ilustrador, ya señaladas en el punto anterior. A partir de un criterio convencional, intuitivo o lógico hemos analizado la existencia de dos tipos de motivos: *activos*, que influyen de alguna manera en la temática, por ejemplo, “la vida cotidiana”, “la violencia”, “la muerte”, “las relaciones de pareja”, y *pasivos*, que suponen un simple escenario para la fábula, por ejemplo, “la moda”, “el retrato”, “los animales”, “el paisaje”. De entre ellos hemos escogido los seis grandes motivos



ilustrativos, que nos han parecido más significativos: muerte, vida cotidiana, ocio - diversión, costumbrismo, retrato y caricatura.

De todos los motivos citados, probablemente sea el de la muerte el que admita mayor número de metáforas figurativas al recoger la idea del fin de la vida en todas sus facetas y procesos, tantos reales como asumidos por las creencias populares y religiosas, de ahí que las imágenes sean muy variadas : el alma del difunto saliendo del cuerpo, el ángel llevándose al niño, los cementerios, los féretros, la capilla ardiente y un largo etcétera de lugares, iconos y símbolos que como la calavera, el luto o la figura de los dolientes se repiten a lo largo de las colecciones .

A la hora de ilustrar las escenas de la vida diaria son muchos los modelos y antecedentes en los que los dibujantes podían basarse. Es obvio que este tipo de producción iba destinada al público de la clase media, que debía ser el protagonista de las escenas dibujadas, por ello, además de encontrar cuadros al más puro estilo de las pinturas de género, en los que el tema central es la boda, el convite, la fiesta o el juego, existen otras muchas que dibujan la realidad cotidiana, interesante para los lectores porque es reflejo de su propia realidad vital. El abanico es enorme, las ilustraciones de las novelas cortas recogen la labor de miles de seres que pueblan sus páginas, dibujados mientras hablan, pasean, conversan, comen, o duermen, sin que podamos establecer entre todas estas acciones más nexo de unión que el simple hecho de que forman parte de la vida diaria.

La diversión, el ocio y el baile constituyen otras de las constantes en las ilustraciones En los bailes populares y verbenas callejeras en donde las parejas se contonean, en las “soirées” elegantes en donde sofisticadas señoras lucen trajes lujosos y en esas otras fiestas “chic”, a las que van las jovencitas de los ejemplares de *La*

*Novela Semanal*, *La Novela de Hoy* o *La Novela Mundial*, el ocio, necesidad básica del ser humano, está presente. Las formas de divertimento, son variadas en función de las características de los protagonistas, de la posición económica, y la formación intelectual. Son frecuentes las visitas a los teatros y a los cabarets en un determinado contexto social, y a las tabernas y cafés baratos en otro. También acudimos a espectáculos de carácter popular como los toros y en algún caso aislado a las carreras de caballos.

Las imágenes de costumbres se localizan en todas las colecciones, están fuertemente influidas por la tradición del periodo romántico y por las colecciones de grabados que acaban por crear un pintoresquismo patente, sobre todo en aquellas ilustraciones que se desenvuelven en torno a la vida rural o en los pequeños pueblos de la geografía española. Entre todas ellas, ocupan un lugar preeminente las ilustraciones que tienen como personajes centrales a los propios de la región andaluza, configurados en imágenes plagadas de tópicos, que llegan a adquirir carácter de iconos de acuerdo a unos parámetros determinados y a tipos preestablecidos. La guitarra, las castañuelas, el baile, las corridas de toros, el torero y el público enfervorizado, las mujeres con trajes de faralaes o envueltas en mantones de Manila y tocadas con flores, los abanicos, las macetas en los balcones y un largo etcétera de signos se extrapolan a enorme cantidad de obras de todas las colecciones, pero están particularmente presentes en los ejemplares de *El Cuento Semanal* y de *Los Contemporáneos*.

Hemos comprobado que en las colecciones de novelas cortas, los retratos corresponden casi siempre a mujeres jóvenes, aunque también encontramos algunos de caballeros, de labriegos jóvenes e incluso retratos de grupo. Las poses elegidas son variadas, pero en la mayoría de las ocasiones los personajes están colocados de frente

respondiendo a una fisonomía acorde al texto, y en la misma página o en páginas colaterales se realiza la descripción de sus atributos físicos.

Con respecto al último motivo enunciado, la caricatura, constatamos que en las revistas literarias de novelas cortas, la caricatura está referida casi siempre a las figuras de los autores de las mismas, por tanto no hay una intencionalidad de crítica política ni intento de ridiculización, porque no actúa como un recurso agresivo, sino más bien como elemento de reducción, desde el momento en que a través de pocos trazos logra captar la esencia de lo representado, fundamentalmente con intencionalidad retratística. En algunas obras también se encuentran caricaturas de tipo social y sobre todo festivo, que pretenden la sonrisa y el realce del carácter cómico de los textos ilustrados., pero éstas no abundan demasiaso en las colecciones de novela corta. Durante todo el primer año de publicación de *El Cuento Semanal*, las portadas estuvieron presididas por las caricaturas de los autores. También en *Los Contemporáneos*, en *La Novela Corta* y en *La Novela de Hoy*, aunque en menor medida, se utilizan estas imágenes. Se trata de caricaturas de tono personal y amable que recogen la peculiaridad física del personaje, sin intentar dañar su imagen ante el público, dado que la revista había de pretender lógicamente una impresión grata, porque era un atractivo más para la venta de los ejemplares. Nombres como los de Tovar, Fresno o *Sirio*, son algunos de los que podríamos citar entre los grandes caricaturistas de la época, que dejaron su ingenio e impronta en estas colecciones de novela corta.

Un aspecto significativo dentro del análisis de los grandes motivos radica en el estudio de las relaciones de pareja. Teniendo en cuenta que el amor, las relaciones de pareja constituyen la base esencial de los contenidos narrativos de todas las colecciones de novela corta, hemos de advertir que esas relaciones a nivel ilustrativo pueden

considerarse casi siempre incluidas en motivos relacionados con la vida cotidiana, pues las parejas pasean, hablan, comen, y también con la diversión, bailan, se ríen, acuden a espectáculos. Solamente en colecciones como *La novela Semanal* o *La Novela de Hoy* se localizan ilustraciones que indican una relación amorosa o sensual explícita y ello se debe al carácter y la orientación ideológica de estas revistas.

## 6.

Del estudio de las revistas literarias de novela corta, hemos deducido la enorme importancia que las cuestiones del precio, formato y presentación tenían para las editoriales, sin embargo, imperativos económicos, cambios de dirección o intentos de agradar al público, provocaron que en estos aspectos algunas colecciones a lo largo de su vida, sufrieran variaciones más o menos drásticas.

Las consideradas siete grandes colecciones se publicaron entre 1907 y 1932: *El Cuento Semanal* (1907-1912); *Los Contemporáneos* (1909-1926); *La Novela Semanal* (1921-1925); *La Novela de Hoy* (1922-1932) y *La Novela Mundial* (1926-1928). Las circunstancias de la aparición y desaparición de las revistas tienen la misma explicación que su fulgurante éxito: surgen y terminan a demanda del público lector. La competencia que se va estableciendo entre las sucesivas colecciones, lleva aparejado el trasvase de unas a otras de los autores de mayor aceptación, que se mueven en función de las condiciones económicas que se les oferte. El modelo de gran calidad en la presentación y en sus ilustraciones planteado por Eduardo Zamacois para *El Cuento Semanal* y seguido en *Los Contemporáneos* y en *El Libro Popular* desapareció por la fuerte entrada en el mercado de *La Novela Corta* con sus precios altamente competitivos. *La Novela Semanal*, se vio arruinada por la política de exclusivas a los autores planteada por Artemio Precioso y su nueva colección de *La Novela de Hoy*.

Finalmente la última colección *La Novela Mundial* también sucumbirá ante idénticas razones de competitividad.

**7.**

También hemos deducido, tras nuestro estudio, la importancia que las editoriales conceden al aspecto de las cubiertas y que queda demostrada en su interés por presentar atractivas portadas que sirvan de reclamo al público. Las cubiertas de *El Cuento Semanal* acogen el primer año una caricatura del autor de la obra y partir del segundo año una fotografía del mismo, para pasar desde 1908 a insertar dibujos de calidad alusivos al contenido argumental, sendero que seguirán las portadas en varias tintas de *Los Contemporáneos* y de *El Libro Popular*. La llegada de *La Novela Corta* provocó la desaparición de los dibujos en cubierta que se sustituyeron por una fotografía del autor, aunque a partir de 1922, por criterios comerciales, sí incluyen portadas ilustradas. *La Novela Semanal*, *La Novela de Hoy* y *la Novela Mundial*, son colecciones que siguen el formato reducido de *La Novela Corta*, pero intentan mejorar su presentación ofreciendo portadas atractivas, en colores, con figuraciones relacionadas con contenido de la obra, lo que justifica que en *La Novela de Hoy*, Artemio Precioso consciente del valor gráfico de las cubiertas encargue a sus dibujantes imágenes de cierta sensualidad, que dejan traslucir el contenido sicalíptico y erótico de las novelas.

**8.**

Nos parece evidente que el aspecto material de las ilustraciones interiores, su presentación y su forma de incardinarse en el relato, tienen un peso específico sobre el valor semántico que aportan. Los cuadros y gráficos realizados sobre dos mil cuatrocientas noventa y seis ilustraciones correspondientes a doscientos sesenta y seis ejemplares de las siete grandes colecciones, que han sido expuestos en los diferentes

apartados de nuestro trabajo, sintetizan aspectos significativos relacionados con cuestiones formales y semánticas, y demuestran que el mundo de la imagen en estas colecciones va evolucionando por condicionamientos externos. A la hora de analizar el planteamiento formal de la imagen hemos encontrados dos tipos esenciales de motivaciones que influyen en su estructuración:

a) Motivaciones que responden a criterios económicos y de planteamiento editorial, entre las que destacamos el color, el tamaño de las imágenes y la presencia o ausencia de ilustraciones iniciales y finales en las novelas.

*El Cuento Semanal* y *Los Contemporáneos*, únicas revistas literarias con ilustraciones interiores a varias tintas, presentan un índice ligeramente superior, un 18% de imágenes en negro, lo que interpretamos desde un criterio operativo, ya que las ilustraciones a dos tintas llevan varias planchas para producir el fondo de los colores y requieren mayor esfuerzo por parte del grabador y del dibujante. Es la misma razón por la que el resto de las colecciones salen al mercado con ilustraciones interiores exclusivamente en negro. Pueden estar realizadas a lápiz, tinta china o carbón, cuestión dependiente de la demanda de las editoriales que se decantaban por dibujos lineales, porque eran más económicos. Todo ello tiene como consecuencia una merma en la presentación pero no en el interés del público, a tenor del éxito que se deriva de lo amplio de sus tiradas.

En relación al tamaño y marco de las ilustraciones, hemos detectado que en *El Cuento Semanal* y *Los Contemporáneos* se produce un alto índice de imágenes grandes y medianas, lo que es acorde a su precio y a la pretensión de la editorial de crear un producto de fuerte impulso visual. En *El Libro Popular*, e incluso en los pocos ejemplares con imágenes de *La Novela Corta*, se detecta mayor incidencia de la imagen

grande y mediana, lo que interpretamos como interés de la editorial por compensar la ausencia de color con el tamaño de las ilustraciones. En el resto de las colecciones la cuestión de la medida es problemática, debido al formato de las revistas y a la técnica de encuadre utilizada, prácticamente en ningún caso llegan a tener los centímetros precisos para ser consideradas de gran tamaño, siendo tónica dominante las ilustraciones medianas y pequeñas.

La presencia o ausencia de ilustraciones iniciales y finales, que actúan como prólogo y epílogo visual, es también una cuestión relacionada con el aspecto económico. Ello propicia la presencia casi fija de este tipo de imágenes en las tres colecciones de gran formato y calidad, en tanto que las otras colecciones se limitan a iniciar las novelas con sencillos dibujos geométricos o con grafías que albergan pequeñas imágenes y a terminarlas ilustrando los desenlaces en esporádicas ocasiones, tendencia que es más habitual en *La Novela de Hoy*.

b) Motivaciones que responden al gusto y tendencias estilísticas del ilustrador, aunque estén influenciadas por el proyecto editorial, entre las que citaremos las variaciones de la técnica de encuadre y la inserción de pequeños textos bajo las imágenes.

Si en *El Cuento Semanal* se constata la decisiva opción por imágenes sin contorno en lo que parece el intento de componer un texto visual único que emane de la simbiosis de texto narrativo e imagen ilustrada, en *El Libro Popular* se produce la decisiva apuesta de la mayoría de los dibujantes por encuadrar las imágenes, en tanto que la situación es variable en el resto de las colecciones. Por último señalar que en las ilustraciones en negro, quizás por la carencia de color, los dibujantes tienden a presentar las escenas, los personajes y los animales de manera exenta, sin base pictórica y sin contorno, en una simplicidad que, sin embargo, no merma expresión plástica al hecho

narrativo o a la situación descrita. Por razones técnicas, un dibujo de menor tamaño, sobre todo si es figurativo, resalta más sobre un plano blanco, porque la acumulación de trazos negros haría farragosa la proyección óptica.

Una cuestión interesante es la del acompañamiento de textos bajo los dibujos. Se trata siempre de breves comentarios extraídos del texto al que ilustran. Es una tendencia propia de determinados dibujantes como Demetrio, Penagos o Máximo Ramos y no aparece en *El Cuento Semanal* ni tampoco en los primeros años de *Los Contemporáneos*, aunque sí es frecuente en el resto de las colecciones.

## 9.

Nos parece demostrado que las ilustraciones de las colecciones de novela corta transmiten datos esenciales, resultado de la simbiosis texto, imagen e interpretación. Aspectos como el peso de los elementos figurativos centrales, el nivel social registrado, o las sensaciones dominantes, resultan básicos para comprender el mundo significativo que este tipo de literatura pretende llevar al lector y cuáles son los parámetros del éxito y el gusto del público.

Como se deduce de los índices cuantitativos expuestos en los gráficos de las diferentes colecciones, el peso semántico esencial de la imagen recae de manera sistemática sobre el ser humano, bien con carácter individual, bien agrupado. Se produce una mayor incidencia de la mujer, tendencia vinculada al mayor atractivo de la figura femenina para la referencia visual. Las imágenes referidas a los seres humanos configuran además auténticos tipos sociales acordes a las modas, gustos y costumbres de la época. En algunos casos se encuentran personajes arquetípicos de buenos, malos, labriegos, usureros, jugadores, vagabundos, que dan nota de su impresión moral a través de gestos convencionalmente aceptados. Los animales y los objetos, también presentes,



puesto que configuran el entorno del ser humano y sus acciones ocupan un lugar mucho menor, al igual que el paisaje tanto urbano como rural. Hemos de señalar la mayor dedicación a dibujo paisajístico de *El Cuento Semanal* y la primera época de *Los Contemporáneos*, atribuible sin duda a la calidad de proyecto editorial.

Por la proximidad al gran público y el intento de transmisión de realidades cercanas al mismo, en estas revistas literarias de novela corta, las imágenes poseen connotaciones visuales evidentes, sin posibilidad de segundas interpretaciones, que no precisan un análisis minucioso sino que derivan de las convenciones sociales al uso. Esas imágenes, tienen una incidencia semántica que genera grandes bloques, ejes significativos, o campos semánticos visuales que logran transmitir al lector determinadas sensaciones que a continuación detallamos según su importancia:

*La cotidianeidad.*

Cuantitativamente las ilustraciones que implican esta significación, constituyen el más numeroso e importante de todos los grupos significativos. Ello sucede porque los personajes de las novelas, conversan, pasean o leen, con independencia de la línea argumental de los relatos, de su ambientación o de su escenario.

*La representatividad.*

El dibujo de las imágenes sin otra intención aparente que iluminar el texto, ocupa el segundo lugar de los ejes semánticos referidos a las sensaciones. Dentro de este apartado se pueden considerar los dibujos que comportan significados relativos a la simple representación, el retrato o la reflexión.

*Las sensaciones positivas y negativas.*

Lo positivo y lo negativo, dos ejes antónimos que están presentes en la naturaleza humana, mantienen sus señas iconográficas, prácticamente en todas las obras

de estas colecciones literarias. Dadas las posibilidades técnicas, que obligan al dibujante a la transmisión de sensaciones con un mínimo de trazos y medios, estos dos ejes se han de poner forzosamente en relación con una serie de gestos ritualizados y asumidos por la colectividad. La impresión de amor, alegría o entretenimiento contiene significados que siempre están en relación con lo que consideramos positivo, en tanto que la pena, la muerte, la enfermedad o la violencia se asocian de inmediato a las sensaciones de carácter negativo. La incidencia porcentual de unas y otras comprobamos son bastante aproximadas, como se puede comprobar en gráficos expuestos.

*La religiosidad.*

La escasa presencia de imágenes relativas a este eje semántico, se justifica a partir de la estrecha relación entre los argumentos de los relatos y las ilustraciones, pues argumentalmente la religiosidad tiene una incidencia narrativa muy baja en el conjunto de las novelas.

*Otras sensaciones.*

En este amplio grupo, hemos catalogado sensaciones diversas como peligro, respeto, sensualidad, suspense, ebriedad, etc., que, aunque suponen un porcentaje cuantitativo mínimo, resulta indicativo de la variedad de contenidos que las imágenes y los dibujos pretenden hacer llegar al lector. De entre todos ellos la sensualidad, ocupa un lugar importante, pese a que no es común a todas las colecciones ya que aparece de una forma más asidua en *La Novela de Hoy*, la colección que por su temática se acerca más a la novela erótica.

**10.**

Sin hemos hecho hincapié en la relación texto e imagen y hemos analizado sus imbricaciones, nos hemos ocupado igualmente de los dibujantes e ilustradores que han

hecho posible dicha conjunción y prestar a la novela corta una característica básica cual es la ilustración como uno de sus componentes específicos cuando parecía más propia de la revista ilustrada que, poco a poco, se inclina por la fotografía. No quiere decir esto que la ilustración se refugie en las colecciones de novela corta sino que, como una característica más de ellas, viene a consolidar una relación interactiva que hemos dejado indicada en nuestro trabajo. También hemos insinuado que, además de ser un elemento estético, refuerza el carácter popular de estas publicaciones. Así pues, de algunos de los ilustradores más destacados ya hemos expuesto no sólo el nombre y número de las colecciones de novela corta en las que participan con sus ilustraciones, sino las características de las mismas que las individualizan y son un motivo más de la adquisición de un número de cualquier colección de novela corta en el que se hallen. Es decir, el ilustrador se convierte en un elemento extraliterario y en un argumento de venta al mismo tiempo. Como hemos analizado y ahora forma parte de las conclusiones, las colecciones con pocas o ningunas ilustraciones se perfilan como menos “vendibles” y más proclives a su desaparición. Si no olvidamos que la aventura novela corta es una operación comercial que pone como excusa el consumo literario, es obvio que la introducción de ilustraciones es un reclamo que propicia la venta que es, en definitiva, de lo que se trataba.

Consecuente con lo que antecede, hacemos constar que nos parece importante subrayar los nombres de algunos de los dibujantes que con su pluma pusieron imágenes a estas colecciones, contribuyendo de esa manera a su desarrollo editorial y a su difusión. Como demuestran los listados que ofrecemos en las páginas finales de los apartados dedicados a cada una de las grandes colecciones, el número de dibujantes fue muy elevado. Hay nombres que se repiten en las diversas revistas literarias, algunos de ellos

se circunscriben a colecciones concretas donde su rúbrica se repite. En *El Cuento Semanal*, encontramos en mayor índice las firmas de Agustín, Santana Bonilla, Lozano, Huidobro, Francés y Estevan. En los tres primeros años de *Los Contemporáneos* destacan los nombres de Fernández Mota, Rafael Romero Calvet, Medina Vera y Méndez Bringa. En *El Libro Popular*, son los más frecuentes Ricardo Marín, José Pedraza, Salvador Bartolozzi, Demetrio, Luis Blesa, Robledano y Bagaria. En *La Novela Corta* destacan Hortelano, Mike, Melendreras, Peral, Nuere, Linaje, Esplandiú y Areuger. En *La Novela Semanal*, Baldrich, Echea, Ernesto Durías, Bartolozzi, Manchón, Máximo Ramos y Ricardo Marín. En *La novela de Hoy*, Vázquez Calleja, Varela de Seijas, Ramírez, Quintanilla, Penagos, Ochoa, Máximo Ramos, Baldrich e Izquierdo Durán y en *La Novela Mundial*, Marsberger, Barbero, Mel, Mezquita, Máximo Ramos, Roberto y Varela de Seijas.

## **BIBLIOGRAFÍA**



- AA. VV. (s/a), *Gente de Cómic*, Madrid, Diario 16..
- (1988), *Comics clásicos y modernos*, Madrid, El País.
- (1981), *Carteles de la Guerra Civil Española*, Madrid, Urbión.
- (1992), *Un siglo de Ilustración española en las páginas de Blanco y Negro*, Sevilla, Fundación Focus – Grupo Cruz Campo- Prensa Española.
- (1996), (John Dawson, coord.), *Guía completa de grabado e impresión*, Madrid, Blume.
- ANÓNIMO (1999), *Arte de bien morir y breve confesionario*, Zaragoza, Pablo Hurus & Juan Planck, 1479-1484, edic. de Francisco Gago Jover, Barcelona, José J. de Olañeta, Universitat de les Illes Balears, Servei de Publicacions.
- ABATE BATEAUX (1797), *Principios filosóficos de la literatura o Curso razonado de Bellas Letras y Bellas Artes*, edic.de Agustín García Arrieta, Madrid, Sancha.
- ABBAGANO, Nicola (1974), *Diccionario de Filosofía*, México, Fondo de Cultura Económica.
- ABREU, Carlos (1999), “Información y opinión: binomio inseparable”, en *Revista Latina de Comunicación Social*, nº 23, Universidad de La Laguna. Dirección URL: <http://www.ull.es/publicaciones/latina/a1999bno/18carlos.html>.
- ACEVEDO, Evaristo (1966), *Teoría e interpretación del humor español*, Madrid, Editora Nacional.
- ACKELSBURG, Martha (1999), *Mujeres libres: el anarquismo y la lucha por la emancipación de las mujeres*, Barcelona, Virus.
- ACOSTA MORO, José (1973), *Periodismo y Literatura*, 2 vols. Madrid, Guadarrama.
- ADAM, Jean-Michel / BONHOMME, Marc (2000), *La argumentación publicitaria. Retórica del elogio y de la persuasión*, Madrid, Cátedra.

- ADDISON, J. (1991), *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*, Madrid, Visor.
- AGIRREAZKUENAGA, Joseba (2000), *Hermes. Revista del País Vasco. Bilbao 1917-1922*, Bilbao, Ayuntamiento de Bilbao.
- AGUILAR E SILVA, V. Manuel de (1972), *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos.
- AGUILAR PIÑAL, Francisco (1972), *Romancero Popular del siglo XVIII*, Madrid, CSIC.
- (1980), *La Prensa española en el siglo XVIII. Diarios, revistas y pronósticos*, Madrid, C. S. I. C.
- ALBORG, Juan Luis (1972), *Historia de la Literatura Española*, (Tomo I. Edad Media y Renacimiento), Madrid, Gredos.
- ALFONSO, José (1972), *Del Madrid del cuplé. Recuerdos pintorescos*, Madrid, Cunilleras.
- ALLOT, Miriam (1966), *Los novelistas y la novela*, Barcelona, Seix Barral.
- ALONSO, Manuel / MATILLA, Luis (1997), *Imágenes en acción. Análisis y práctica de la expresión audiovisual en la escuela activa*, Madrid, Akal.
- ÁLVAREZ, Jesús Timoteo (1930), *Los Almanagues, instrumentos de la revolución liberal en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Universidad Complutense.
- AMORÓS, Andrés (1968), *Sociología de la novela rosa*, Madrid, Taurus.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego (1929), “Miniaturas del segundo cuarto del siglo XV. Biblia romanceada de la Biblioteca de El Escorial” en *A. E. A. A.*, 16, pp. 225-231.
- APARICI, Roberto / GARCÍA-MATILLA, Agustín (1987), *Lectura de imágenes*, Madrid, Ediciones de la Torre.
- ARGANI, Giulio Carlo (1975), *El Arte Moderno*, Valencia, Fernando Torres.
- ARGULLO, Rafael (2002), *Tres miradas sobre el arte*, 2 vols., Barcelona, Destino.
- ARMENTIA VIZUETE, José Ignacio (1933), *Las nuevas tendencias en el diseño de la prensa*, Bilbao, Euskal Erico Unibertsitatea.
- ARMINÁN, Luis / PANTORBA, Bernardino de (1969), *El pintor Cecilio Plá: ensayo biográfico y crítico*, Valencia, Caja de Ahorros y Monte de Piedad.
- ARNALDO, J. (1989), “El movimiento romántico”, en *Historia del Arte*, Madrid, Historia 16, vol. 39.

- (1989), “Las vanguardias históricas” (1) en *Historia del arte*, Madrid, Historia 16, vol. 45.
- ARNHEIM, Rudolf, (1976), *El pensamiento visual*, Buenos Aires, Eudeba.
- (1980), *Hacia una psicología del arte. Arte y entropía*, Madrid, Alianza Editorial.
- (2001), *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza Editorial.
- (2001), *El poder del centro: estudio sobre composición en las artes visuales*, Madrid, Akal.
- (2002), “Estudio sobre el contrapunto espacial”, en *Poéticas del espacio*, edic. de Steve Yates, Barcelona, Gustavo Gili, pp. 33-50.
- ARROYO, Isidoro / GARCÍA, Francisco / MARTÍNEZ-VAL, Juan (2001), *Imágenes y cultura: del cerebro a la tecnología*, Madrid, Laberinto.
- ASENJO, A. (1933), *La prensa madrileña a través de los siglos*, Madrid, Artes Gráficas Municipales.
- AUMONT, Jacques (1992), *La imagen*, Barcelona, Paidós.
- (1997), *El ojo interminable*, Barcelona, Paidós.
- (2001), *La estética hoy*, Madrid, Cátedra.
- AYALA, Francisco (1958), *El escritor y la sociedad de masas*, Buenos Aires, Sur.



- BAQUERO GOYANES, Mariano (1966), *Qué es la novela*, Buenos Aires, Columba.
- (1967), *Qué es el cuento*, Buenos Aires, Columba.
- (1972), *Temas, formas y tonos literarios*, Buenos Aires, Columba.
- (1993), *¿Qué es la novela? ¿Qué es el cuento?*, Murcia, Universidad de Murcia.
- (1989) *Estructuras de la novela actual*, Madrid, Castalia.



- BARNICOAT, Jhon (1971), *Los carteles: su historia y su lenguaje*, Barcelona, Gustavo Gili.
- (1996), *Poster, a Coincise History*, Toledo, Spain, Thames& Hudson.
- BARTHES, Roland, (1995), “Retórica de la imagen” en *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós, pp. 30-47.
- (1988), “Introducción al análisis estructural del relato” en R. Barthes et al., *Análisis estructural del relato*, Tlhuapan (Puebla, México), Premiá, pp. 7-38.
- (1900), *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós.
- BARTHES, R. / LEFEVRE, H. / GOLDMAN, L. et al. (1969), *Literatura y sociedad*, Barcelona, Martínez Roca.
- BASSOLAS, Carmen (1975), *La ideología de los escritores. Literatura y política en La Gaceta Literaria (1927-1932)*, Barcelona, Fontamara.
- BATAILLE, George (1957), *L’erotisme*, París, De minuit.
- BATJIN, Mijail (1989), *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.
- (1995), *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Alianza.
- BAUDELAIRE, Charles (1990), *Salones y otros escritos sobre el arte*, edic. de Guillermo Solana, Barcelona, Visor.
- BELLO VÁZQUEZ, Félix (2005), *Gustavo Adolfo Bécquer: precursor del simbolismo en España*, Madrid, Fundamentos.
- BENJAMIN, Walter (1973), *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus.
- BERGALA, Alain (1977), *Initiation a la sémiologie*, Paris, Les cahiers de l’audiovisuel.
- BERGER, René (1976) *El conocimiento de la pintura. El arte de verla*, Barcelona, Noguer.
- BERMÚDEZ, Trajano (1995), *Mangavisión, guía del tebeo japonés*, Barcelona, Glenat.
- BERNAL, J. Luis (1988), *El ultraísmo: ¿historia de un fracaso?*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- BLANCH, Antonio (1976), *La poesía pura española. Conexiones sobre la cultura francesa*, Madrid, Gredos.
- BLAS DE VEGA, José (1996), “La novela corta erótica española. Noticia Bibliográfica”, en José Antonio Cerezo / Daniel Eisenberg / Victor Infantes, (eds.), *Los*

*Territorios Literarios de la Historia del Placer. I Coloquio de Erótica Hispana*, Madrid, Huerga & Fierro, pp. 13-23.

\_\_\_\_\_ (1991), “Novela erótica de los años 20”, en *Noticias bibliográficas*, nº 23, pp. 5-7.

BLEIBERG, Germán / MARÍAS, Julián (1964), *Diccionario de Literatura Española*, Madrid, Revista de Occidente.

BOBES NAVES, M<sup>a</sup> del Carmen (1985), *Teoría General de la novela, Semiología de “La Regenta”*, Madrid, Gredos.

\_\_\_\_\_ (1993), *La novela*, Madrid, Síntesis.

\_\_\_\_\_ (1998). *La Semiología*, Madrid, Síntesis.

BOHÍGAS, Pere (1962), *El libro español*, Barcelona, Gili Gaya.

BOLOGNA, G. (1988), *Manuscritos y miniaturas; el libro antes de Gutemberg*, Madrid, Anaya.

BONET, Juan Manuel (1995), *Diccionario de las vanguardias en España, 1907-1936*, Madrid, Alianza.

BORDONADA, A. Ena (ed.), (1990), *Novelas breves de escritores españoles*, Madrid, Castalia.

BOORSTIN, Daniel I (1971), *L'image*, Paris, Union Générale d'Éditions.

BORDIEU, Pierre (1998), *La distinción. Criterio y bases sociales de gusto*, Madrid, Taurus.

BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. (1996), *Teoría del Arte I*, Madrid, Historia 16.

BORX, F. (1925), *La litografía y sus orígenes en España*, Madrid, Imprenta Gráficas Reunidas.

BOTREL, Jean François (1993), *Libros, prensa y lectura en la España del siglo XIX*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

\_\_\_\_\_ (1995-1997), “Poder político y producción editorial” y “Producción y difusión de libros”, en Víctor García de la Concha (dir.), Guillermo Carnero (coord.) *Historia de la Literatura española: siglo XIX*, Madrid, Espasa Calpe, pp. 22-42.

BOUAZIS, CH. (1972), “Sémiotique et sociologie du texte “en *Littérarité et société*, Centre nationale de la Recherche Scinentifique, France, MAME, pp. 171-211

BOZAL, Valeriano (1967), *El realismo plástico en España. De 1900 a 1930*, Barcelona, Península.

- (1979), *La ilustración gráfica en el siglo XIX en España*, Madrid. Comunicación.
- (ed.) (1996), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (2 volúmenes), Madrid, Visor.
- BRAVO VILLASANTE, Carmen (1982), “Salvador Bartolozzi, 1882-1950”, en *Homenaje a Salvador Bartolozzi, 1882-1982*, Madrid, Asociación Española de Amigos del IBBY, 1982, pp. 1-21.
- BREMOND, Claude (1968), “Pour un gestuaire des bandes dessinées”, en *Langages*, nº 10, pp. 94-100.
- BRIEDGEWATER, Piter (1992), *Introducción al diseño gráfico*, México, Trillas.
- BROCH, Hermann (1970), “Kitsch y arte de tendencia”, en *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*, Barcelona, Tusquets, pp.7-14.
- BRUSATIN, Manlio (1992), *Historia de las imágenes*, Madrid, Julio Ollero.
- BRUYNE, Edgard de (1963), *Historia de la estética*, Madrid, La Editorial Católica.
- BUCHANAN, Alexandrina (1995), “The power and the glory: the meanings of medieval architecture”, Borden and Dunster, (eds.), *Architecture and the Sistes of History*, New York, Whitney Library of Desing.
- BÜHLER, K. (1934), *Teoría del lenguaje*, Madrid, Alianza, 1979.
- BUK-MORSS, Susan (1995), *Dialéctica de la mirada, Walter Benjamín y el proyecto de los Pasajes*, Madrid, Visor.
- BURKE, Edmund (1995), *De lo sublime y lo bello*, Barcelona, Altaya.
- BURKE, Peter (1996), *La cultura popular en la Europa moderna*, Madrid, Alianza.
- BUSCARINI, Armando (1924), *Mis Memorias*, Madrid, Imprenta La Giralda.
- (1997), edic. de J. M. de Prada, *Cancionero del arroyo*, Logroño, Gobierno de la Rioja, Consejería de Educación, Cultura, Juventud y Deportes.
- BUTOR, Michel (1969), *Les mots dans la peinture*, Ginebra, Albert Skira.



- CANSINOS ASSENS, Rafael (1919), *La nueva Literatura II, Poetas y prosistas del novecientos*, Madrid, España y América.
- (1985), *La novela de un literato*, Madrid, Alianza.
- CARRERE, Alberto / SABORIT, José (2000), *La retórica de la pintura*, Madrid, Cátedra.
- CARRETE, Juan / CHECA, Fernando / BOZAL, Valeriano (1987), *Summa Artis. El grabado en España (Siglos XV a XVIII)*, vol. XXXI, Madrid, Espasa Calpe.
- CARRETE PARRONDO, Juan (1994), “La ilustración de los libros. Siglos XV-XVIII”, en Hipólito Escolar (dir), *Historia ilustrada del libro español. De los incunables al siglo XVIII*. Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez – Pirámide, pp. 294-328.
- CASAS, Antonio M. (1971), *El arte de hoy y de ayer*, Barcelona, Labor.
- CASSAGENE, Albert (1997), *La théorie de l’art pour l’art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*. Seyssel, Champ Vallon.
- CASSIRER, E. (1945), *Antropología Filosófica*, Fondo de Cultura Económica, México.
- (1976), “La función expresiva y el mundo de la expresión en *Filosofía de las formas simbólicas III*”, México, Fondo de cultura Económica, pp. 61-127.
- CASTAÑÓN, Jesús (1973), *La crítica literaria en la prensa española del siglo XVIII (1700-1750)*, Madrid, Taurus.
- CAVALLO, G. / CHARTIER, R. (dirs.) (1997), “Introducción”, en *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid, Taurus. pp. 11-53.
- CHAMPFLEURY, Geneviève / LACAMBRE, Jean (eds.), (1990), *Su mirada y la de Baudelaire*, Visor, Madrid.
- CHARTIER, R. (1985), (dir), *Pratiques de la lecture*, Paris, Rivages.
- CHECA CREMADES, Fernando (1987), “La imagen impresa en el Renacimiento y el Manierismo”, en *Summa Artis, Historia General del Arte*, Vol. XXXI, *El grabado en España. S. XV-XVIII*, Madrid, Espasa Calpe, pp. 9-199.

- CHICO PICAZA, M.V. (1987), *Composición pictórica en el Códice Rico de las Cantigas de Santa María*, Madrid, Universidad Complutense.
- CLARK, T. J. (1981), *Imagen del pueblo. Gustave Courbet y la revolución de 1848*, Barcelona, Gustavo Gili.
- COLORADO CASTELLARY, Arturo (1991), *Introducción a la historia de la pintura. De Altamira al Guernica*, Madrid, Síntesis.
- COMA, Javier (1979), *Del gato Félix, al gato Fritz. Historia de los cómics*, Barcelona, Gustavo Gili.
- (ed.) (1982), *Historia de los cómics*, 4 vols., Barcelona, Toutain.
- COMA, Javier / GUBERN, Roman (1988), *Los cómics en Hollywood. Una mitología del siglo*, Barcelona, Plaza y Janés.
- COMA, Javier et al. (1988), *Cómics clásicos y modernos*, Madrid, Promotora de Informaciones.
- COMÍN, Francisco / MARTÍN ACEÑA, Pablo, (1996), *Los rasgos históricos de las empresas en España: un panorama*, Madrid, Fundación Empresa Pública.
- CONDE, Luis (1996), “Cien años del cómic mundial, un arte nuevo, cien hitos del cómic mundial”, en *Leer*, nº 85, pp. 37-55.
- CORTÉS VÁZQUEZ, Luis (1997), *Del papiro a la imprenta, pequeña historia del libro*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Caja de Salamanca y Soria, Madrid, C.E.G.A.L.
- COSTA FERNÁNDEZ, Luis (1987), *Historia de la Prensa en la ciudad de Girona (1787-1939)*, Girona, Institut d’Estudis Gironins.
- COURTES, J. (1997), *Análisis semiótico del discurso*, Madrid, Gredos.
- CRARY, Jonathan (1994), *L’art de l’observateur. Vision et modernité au XIXe siècle*, Nîmes, Frédéric Maurin, Jacqueline Chambon.
- CRUZ CASADO, Antonio (ed.) (1997), *El cortejo de Afrodita. Ensayos sobre literatura hispánica y erotismo*, Málaga, Analecta Malacitana (Anejo XI).
- CUADRADO, Jesús (2000), *De la historieta y su uso: 1873-2000*, Madrid, Ediciones Sinsentido / Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2 tomos.
- CURTIUS, Ernst Robert (1955), *Literatura europea y Edad media latina*, México, Madrid, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.



- DAHL, Svend (1972), *Historia del libro*, Madrid, Alianza.
- DAMISCH, Hubert (1997), *El origen de la perspectiva*, Madrid, Alianza.
- DAWSON, Jhon (coord.) (1996), *Guía completa de grabado e impresión. Técnicas y materiales*, Madrid, Tursen Hernan-Blumen.
- DE FLEUR, M. L. / BALL-ROKEACH, S. J. (1993), *Teorías de la comunicación de masas*, Barcelona, Paidós.
- DEBRAY, Régis (1994), *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Barcelona, Paidós.
- DELEUZE, Gilles (1994), *La imagen movimiento*, Barcelona, Paidós.
- (1996), *La imagen tiempo*, Barcelona, Paidós.
- DESVOIS, Jean Michel (1977), *La prensa en España (1900-1931)*, Madrid, Siglo XXI.
- DÍAZ PLAJA, Aurora (1971), *Historia del libro y de la imprenta*, Barcelona, Teide.
- DÍAZ PLAJA, Guillermo (1943), *El engaño de los ojos: notas de estética menor*, Barcelona, Destino.
- DÍEZ ÁLVAREZ, Javier (1996), “Mostrar el pintar la acción internacional creadora”, en *Arte, Individuo y Sociedad*, nº 8, Madrid, Universidad Complutense, pp. 85-98.
- DÍEZ BORQUE, José María, (1972), *Literatura y cultura de masas*, Madrid, Al-Borak.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (1979), *Revistas murcianas relacionadas con la generación del 27*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio.
- (1971), “La revista Verso y Prosa”, Murcia (1927-28) en *Murgetana*, 35, pp. 31-60.
- DOMINGUEZ RODRIGUEZ, Ana (1993) “La ilustración en los manuscritos” en H. Escolar (dir), *Historia ilustrada del libro español, Los manuscritos*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, pp. 293-363.
- DOMINGO, Xavier (1972), *Erótica hispánica*, París, Ruedo Ibérico.
- DONDIS, D.A., (1995), *La sintaxis de la imagen: introducción al alfabeto visual*, Barcelona, Gustavo Gili.

DORFLES, Gillo (1974), *Las oscilaciones del gusto*, Barcelona, Lumen.

DURÁN SEMPERE, A. (1971), *Grabados populares españoles*, Barcelona, Gustavo Gili.

DURAND, Jacques (1970), “Rhétorique et image publicitaire», en *Communications*, 17, pp. 70-95.



ECO, Humberto (1970), *La definición del Arte*, Barcelona, Martínez Roca.

————— (1972), *La estructura ausente*, Barcelona, Lumen.

————— (1988), *Tratado de Semiótica General*, Barcelona, Lumen.

————— (1995), *El superhombre de masas*, Barcelona, Lumen.

————— (2001), *Apocalípticos e integrados en la cultura de masas*, Barcelona, Lumen / Tusquets.

ELDERFIELD, J. (1983), *El fauvismo*, Madrid, Alianza.

ELÍAS, Felú, (1931), *L'art de la caricatura*, Barcelona, Barcino.

ENEL, Françoise (1974), *El cartel. Lenguajes, funciones, retórica*, Valencia, Fernando Torres.

ENKVIST, Nils Erik (1987), “Estilística, lingüística del texto y composición”, edic. de E. Bernárdez, *Lingüística del texto*, Madrid, Arco, pp. 131-150

ENKVIST, Nils Erik / SPENCER, Jhon / GREGORY Michael J., (1994), *Lingüística y estilo*, Madrid, Cátedra.

ENTRAMBASAGUAS, Joaquín (ed.), (1961), *Las mejores novelas españolas contemporáneas: 1930-1940*, Barcelona, Planeta.

EÑA TIMÓN, Vicente P. (1998), *La imagen narrativa y nuevas tecnologías*, Málaga, Universidad de Málaga.

ESCARPIT, R. et al. (1968), *Le littéraire et le social*, Barcelona, Edima.

ESCARPIT, Robert (1968), *Sociología de la literatura*, Barcelona, Edima.

ESCOLAR SOBRINO, Hipólito (1982), *Los editores y el cambio*, Madrid, Federación Española de Cámaras del Libro.

————— (dir.), (1993), *Historia ilustrada del libro español. Los manuscritos*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Pirámide.

————— (dir.), (1994), *Historia ilustrada del libro español. De los incunables al siglo XVIII*, Madrid, Germán Sánchez Ruipérez.

————— (dir.), (1995), *Historia ilustrada del libro español. La edición Moderna: Siglo XIX y XX*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

————— (1996), *Historia del libro*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez / Pirámide.

————— (2000), *Manual de historia del libro*, Madrid, Gredos.

ESGUEVA MARTÍNEZ, Manuel (1971), *La colección teatral “La Farsa”*, Madrid, C.S.I.C.

ESQUER TORRES, Ramón (1969), *La Colección dramática “El Teatro Moderno”*, Madrid, C.S.I.C.

ESTABLIER PÉREZ, Helena (2000), *Mujer y feminismo en la obra de Carmen de Burgos “Colombine”*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses.

ESTEBAN, José (1996), “El libro popular en el siglo XX”, en Hipólito Escolar Sobrino, (dir.), *Historia Ilustrada del Libro Español. La edición Moderna Siglo XIX y XX*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, pp. 273-298

ESTEVE BOTEY, Francisco (1948), *El grabado en la ilustración del libro, las gráficas artísticas y fotomecánicas*, Madrid, Talleres de Blass.



FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis (1982), *Teoría y mercado de la novela en España*, Madrid, Gredos.

FERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, José María (1989), *La novela Corta Galante: Felipe Trigo*, Barcelona, PPU.



- FERNÁNDEZ LÓPEZ, Jorge (1999), *Retórica, Humanismo y Filología: Quintiliano y Lorenzo Valla*, Logroño, Gobierno de la Rioja / Instituto de Estudios Riojanos / Ayuntamiento de Calahorra.
- FERRÁNDIZ ARAUJO, Carlos (1979), *Las publicaciones periódicas en Barcelona*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio.
- FERRERAS, Juan Ignacio (1972), *La novela por entregas, 1840-1900: concentración obrera y economía editorial*, Madrid, Taurus.
- (1973), *Introducción a una sociología de la novela española del siglo XIX*, Madrid, Edicusa.
- (1979), *Catálogo de novelas y novelistas del siglo XIX*, Madrid, Taurus.
- (1982), *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX. Seguida del esbozo de una bibliografía española de traducciones de novelas 1800-1850*, Madrid, Castalia.
- FILIPPINI, Henri (1989), *Dictionaire de la bande dessinée*, Paris, Bordas.
- FLAYE, Jean Pierre (1972), *Théorie du récit*, Paris, Hermann.
- FONT, Doménech (1981), *El poder de la imagen*, Barcelona, Salvat.
- FONTANILLE, J.(1999), *Sémiotique et littérature. Essais de méthode*, Paris, PUF.
- FONTANELLA, L. (1982), *Las imprentas y las letras en la España romántica*, Berna-Francfort.
- FOUCAULT, M. (1996), *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Paidós.
- FRANCASTEL, Pierre (1975), *Sociología del arte*, Madrid, Alianza.
- (1984), *Pintura y sociedad*, Madrid, Cátedra.
- FRANCÉS, José (1915), *La caricatura española contemporánea*, Conferencia organizada por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes y leída por su autor en el Ateneo de Madrid el 3 de marzo de 1915, Madrid, Sociedad Española de Librerías, Diarios, Revistas y Publicaciones.
- FRENZEL, Elisabeth (1976), *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, Madrid, Gredos.
- (1980), *Diccionario de motivos de la literatura universal*, Madrid, Gredos.
- FRIEDLAENDER, W. (1989), *De David a Delacroix*, Madrid, Alianza.
- FUENTES FLORIDO, Francisco (1989), *Poesías y poética del ultraísmo*, Barcelona, Mitre.



- GÁLLEGO, Julián (1984), “Notas sobre el libro ilustrado a fines del siglo XIX”, en *Goya*, n.º. 181-182, pp.106-112.
- GALLEGO GALLEGO, Antonio (1990), *Historia del grabado en España*, Madrid, Cátedra.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1977), “Historia de un abuso interpretativo: Ut pictura poesis”, en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, Oviedo, Universidad de Oviedo, pp. 291-307.
- GARCÍA BERRIO, Antonio / HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Teresa (1988), *Ut poesis pictura: poética del arte visual*, Madrid, Tecnos.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, M<sup>a</sup> de la Cruz (1973), *Sociedad y poesía en el Barroco*, Madrid, Taurus.
- GARCÍA DE NORA, Eugenio (1958), *La novela española contemporánea*, Madrid, Gredos.
- GARCÍA GÓMEZ, F. (2006), *El nacimiento de la modernidad. Conceptos del arte del siglo XIX*, Málaga, Universidad de Málaga.
- GARCÍA LARA, Fernando (1986), *El lugar de la novela erótica española*, Granada, Diputación de Granada.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (1993), *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis.
- GASCA, Luis (1969), *Los cómics en España*, Barcelona, Lumen.
- GASCA, Luis / GUBERN, Roman (1988), *El discurso del cómic*, Madrid, Cátedra.
- GASTÓN, Enrique (1974), *Sociología del consumo literario*, Barcelona, Los libros de la frontera.
- GAYANO LLUCH, Rafael (1942), *Aucología valenciana*, Valencia, Biblioteca Valenciana de Divulgación Histórica.

- GENETTE, G. (1988), “Fronteras del relato”, en R. Bhartes et al., *Análisis estructural del relato*, Tlahuapan (Puebla, México), Premiá, pp. 197-211
- (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- (1989), *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi.
- GIL CASADO, Pablo (1968), *La novela social española*, Barcelona, Seix Barral.
- GIL-ALBARELLOS, Susana (2002), “Literatura comparada y temología”, en *Exemplaria*, 6, pp. 209-230.
- GOLDMAN, Lucien (1967), *Para una sociología de la novela*, Madrid, Ciencia Nueva.
- GOMBRICH, E. H. (1993), “Acción y expresión en el arte occidental”, en *La imagen y el ojo*, Madrid Alianza Editorial, pp. 75-98.
- GOMBRICH, E. H. (1997), *Temas de nuestro tiempo*, Barcelona, Debate.
- (1968), *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Barcelona, Seix Barral.
- (1993), *La imagen y el ojo*, Madrid, Alianza.
- (1998), *Historia del arte*, Barcelona, Debate.
- GOMBRICH, E. H. / HOCHBERG, Julián / BLACK, Max (1983), *Arte percepción y realidad*, Barcelona, Paidós.
- GÓMEZ ALONSO, Rafael (2001), *Análisis de la imagen. Estética audiovisual*, Madrid, Laberinto.
- GÓMEZ APARICIO, Pedro (1967), *Historia del periodismo español*, Madrid, Editora Nacional.
- (1974), *Historia del periodismo español. De las guerras coloniales a la Dictadura*, Madrid, Editora Nacional.
- GÓMEZ MORENO, Manuel (1919), *Iglesias mozárabes. Arte español de los siglos IX al XI*, Madrid, Centro de Estudios Históricos.
- GÓMEZ RAMOS, R. (1979), *Las empresas artísticas de Alfonso X el Sabio*, Sevilla, Excma. Diputación Provincial de Sevilla.
- GÓMEZ, M<sup>a</sup> E. (1993), *Pintura y escultura española del siglo XIX*, Madrid, Espasa Calpe.
- GONZÁLEZ BLANCO, Andrés (1909), *Historia de la novela en España, desde el Romanticismo a nuestros días*, Madrid, Sáenz de Jubera.
- GONZÁLEZ RUANO, César (1979), *Mi medio siglo se confiesa a medias*, Madrid, Tebas.

- GONZÁLEZ SEARA, Luis (1968), *Opinión pública y comunicación de masas*, Barcelona, Ariel.
- GONZÁLEZ, Carlos González / MARTÍ, Montse (1987), *Pintores españoles en Roma, 1850-1900*, Barcelona, Tusquets.
- GRASSI, A. (1971), *Qué es la historieta*, Buenos Aires, Columba.
- GREIMAS, A. J. (1971), *Semántica estructural*, Gredos, Madrid.
- \_\_\_\_\_ (1976), “Hacia una teoría del discurso poético” en A. J. Greimas et al., *Ensayos de semiótica poética*, Barcelona, Planeta, pp. 9-34.
- \_\_\_\_\_ (1976), “Les acquis et les projets”, Preface, en Joseph Courtès, *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*, Paris, Hachette, pp. 5-29.
- \_\_\_\_\_ (1989), *Del sentido II, Ensayos semióticos*, Madrid, Gredos.
- GREIMAS, A.J. / COURTÉS, J (1982), *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Tomo I, Madrid, Gredos.
- GREIMAS, A.J. / COURTÉS, J (1991), *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Tomo II, Madrid, Gredos
- GRIMAU, Carmen, (1979), *El cartel republicano en la Guerra Civil*, Madrid, Cátedra.
- GRUPO  $\mu$  (1987), *Retórica general*, Barcelona, Paidós.
- \_\_\_\_\_ (1987), *Tratado del signo visual*, Madrid, Cátedra.
- GUBERN, Ramón (1972), *El lenguaje de los cómics*, Barcelona, Península.
- \_\_\_\_\_ (1977), *Los medios icónicos de masas*, Madrid, Historia 16.
- \_\_\_\_\_ (1992), *La mirada opulenta*, Barcelona, Gustavo Gili.
- \_\_\_\_\_ (1996), *Del bisonte a la realidad virtual*, Barcelona, Anagrama.
- GUÉGAN S. (1997), “Gautier avant 1848. Du romantisme à la modernité”, en Théophile Gautier, *Le salon de 1847*, Paris, Le livre à la carte.
- GUEREÑA, Jean-Louis (2000), “La producción erótica española en los siglos XIX y XX”, en Florencio SEVILLA / Carlos ALVAR (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas Madrid, 6-11 de julio de 1998*, Asociación Internacional de Hispanistas / Editorial Castalia / Fundación Duques de Soria, Madrid, vol. II (Siglo XVIII. Siglo XIX. Siglo XX), pp. 195-202.
- GUILLAUME, Paul (1948), *La psychologie de la forme*, Paris, Flammarion.
- GUIRAO, Juan / MOLINA, José Luis (eds.), (1983), Eliodoro Puche, *Antología General*, Murcia, Editora Regional.

GUIRAUD, Pierre (1973), *La semiología*, México, Siglo XXI,

GUILLÉN, Claudio (1985), “Los temas: tematología”, en *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica, pp. 248-303.



HAUSER, Arnold (1962) *Historia social de la Literatura y el Arte, II*, Madrid, Guadarrama.

————— (1977), *Sociología del arte: ¿Estamos ante el fin del arte?*, 5 vols., Madrid, Guadarrama, vol. 5.

HERAS SÁNCHEZ, José (2004), *La novela corta de Villaespesa y el modernismo*, Almería, Universidad de Almería.

HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio (ed), (1990), *Teoría del arte y teoría de la literatura*, Cádiz, Universidad de Cádiz.

HERNÁNDEZ SERNA, Joaquín (1993), *Cantigas de Santa María: Códice B R 20 de Florencia (Estudio, transcripción, situación y variantes)*, Murcia, Universidad de Murcia.

HOGARTH, William (1977), *Análisis de la belleza*, Madrid, Visor.

HOLLINS, Richard (2000), *El diseño gráfico*, Barcelona, Destino.

HORACIO FLACO, Q. (1987) “Epístola a los Pisones”, edic. bilingüe de Aníbal González, *Artes poéticas, Aristóteles y Horacio*, Madrid, Taurus, pp. 127-145.

HOWARD, W.G. (1909), *Ut pictura poesis*, Publications of the Language Association of América.

HUTCHESON, Francis (1995), *Una investigación sobre el origen de nuestra idea de belleza*, Madrid, Tecnos.



IÑIGUEZ BARRENA, M<sup>a</sup> Lourdes (2005), *El Cuento Semanal (1910-1912), Análisis y estudio de una colección de novelas corta*, Granada, Grupo Editorial Universitario.

IVINS, J. (1975), *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*, Barcelona, Gustavo Gili.



JAKOBSON, Roman (1975), “Lingüística y poética”, en *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix Barral, pp. 247-395.

JULIÁ DÍAZ, Santos (1988), “La aparición de *los intelectuales* en España”, en *Claves de Razón Práctica*, nº 86, pp. 2-10.



KAESTLE, C. F. Kaestle et al. (1991), *Literacy in the United States Readers and reading since 1800*, New Hawen.

KANISZA, Gaetano (1991), *Gramática de la visión: percepción y pensamiento*, Madrid, Paidós.

KATZ, D. (1967), *Psicología de la forma*, Madrid, Espasa Calpe.

KEYSER E. de (1965), *El Occidente Romántico: 1789-1850*, Barcelona, Carroggio-Skira.

KIBÈDI VARGA, Aarón, (2002) “Criterios para describir la relación entre palabra e imagen”, en A. Monegal (comp.), *Literatura y Pintura*, Arco / Libros, Madrid, pp.109-135.

KRIEGER, Murray (2000), “El problema de la Écfrasis: Imágenes y palabras, espacio y tiempo y la obra literaria”, en A. Monegal (comp.), *Literatura y Pintura*, Arco / Libros, Madrid, pp. 139-160.

KRISTEVA, Julia (1978), *Semiótica 1 y 2*, Madrid, Fundamentos.



LACASSIN, Francis (1971), *Pour un neuvième art: La bande dessinée*, Paris, Union Général d'Édition.

LANDOU, George P. (comp.) (1977), *Teoría del hipertexto*, Buenos Aires, Paidós,

LEROY-GOURHAM, André (1971), *El gesto y la palabra*, I y II, Caracas, Universidad Central de Venezuela.

LESSING, Gotthold Ephraim (1985), trad. de Enrique Palau, *Laocoonte o sobre los límites ente la pintura y la poesía*, Madrid, Orbis.

LITVAK, Lily, (ed.), (1993), *Antología de la novela corta erótica española de entreguerras (1918-1936)*, Madrid, Taurus.

————— (1979), *Erotismo y fin de siglo*, Barcelona, Antoni Bosch.

————— (1996), “La novela corta erótica de entreguerras 1920-1936” en José Antonio Cerezo / Danielo Eisenberg / Victor Infantes (eds.), *Los Territorios Literarios de la Historia del Placer. I Coloquio de Erótica Hispana*, Madrid, Huerga & Fierro, pp. 115-131.

LÓPEZ CAMPILLO, Evelyne (1972), *La Revista de Occidente y la formación de minorías, (1923-1936)*, Madrid, Taurus.

LÓPEZ CASANOVA, Arcadio / ALONSO Eduardo (1982), *Poesía y Novela (Teoría, método de análisis y práctica textual)*, Valencia, Bello.

- LÓPEZ RUIZ, José María (1995), *La vida alegre, historia de las revistas humorísticas, festivas y satíricas publicadas en la villa y corte de Madrid*, Madrid, Compañía literaria.
- (2001), *Los pecados de la carne. Crónica de las publicaciones eróticas españolas*, Madrid, Temas de Hoy,
- LOTMAN, Iurij / Escuela de Tartu (1979), *Semiótica de la Cultura*, Madrid, Cátedra.
- LOZANO MARCO, Miguel Ángel (1993), “El lugar de la novela corta en la literatura española del siglo XX”, en José Luis Alonso Hernández / Martín Gosman / Rinaldo Rinaldi, (eds.), *La Nouvelle Romane (Italia – France – España)*, Amsterdam, Editions Rodopi, IFAV 3, pp. 143-160.
- LYNCH, Enrique (1999), *Sobre la belleza*, Madrid, Anaya.
- LYONS, M. (1987), *Le Triomphe du livre. Une histoire sociologique de la lecture dans la France du XIXe siècle*, Paris, Promodis Cercle de la Librairie.



- MCLUHAN, Marshall / FIORE, Quenti (1971), *Guerra y paz en la aldea global*, Barcelona, Martínez Roca.
- MCLUHAN, Marshall / POWERS, B. R. (1990), *La aldea global: transformaciones en la vida y en los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI*, Barcelona, Gedisa.
- MAGNIEN B. et al. (1986), *Ideología y texto en el Cuento Semanal (1907-1912)*, Madrid, Ediciones La Torre.
- MAGNIEN, Brigitte (ed.) (1995), *Hacia una literatura del pueblo. Del folletín a la novela*, Barcelona, Anthropos.
- MAINER, José Carlos (1972), *Literatura y pequeña burguesía en España*, Madrid, Edicusa.
- (1983), *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo e interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra.



- (2000), “Alrededor de 1927: historia y cultura en torno a un canon”, en *Historia, literatura y sociedad (y una coda española)*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 331-353.
- MARCE I PUIG, Fransec (1983), *Teoría y análisis de las imágenes*, Barcelona, Universidad de Barcelona.
- MARCHESSE, Angelo / FORRADELLAS, Joaquín (2000), *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel.
- MARÍN, Antonio (2005), “Los tebeos de Madrid”, en *Tebeosfera*.
- MARKIEWICZ, Henrik (2000), “Ut pictura poesis”, en Antonio Monegal (comp.), *Literatura y pintura*, Madrid, Arco Libros, 2000, pp. 51-87.
- MÁRQUEZ, Miguel A. (2002), “Tema, motivo y tópico. Una propuesta terminológica”, en *Exemplaria*, 6, pp. 251-256.
- MARR, David, *La visión*, Madrid, Alianza, 1985.
- MARTÍN, Antonio (1978), *Historia del cómic español (1875-1939)*, Barcelona, Gustavo Gili.
- (2005), “Historia de las lecturas infantiles. Las aleluyas. Primeras lectura y primeras imágenes para niños (Siglos XVIII-XIX)” en *CLIJ*, nº 179, pp. 44-53.
- MARTÍNEZ ARNALDOS, Manuel (1974), “El género novela corta en las revistas literarias (Notas para una sociología de la novela corta (1907-1936))”, en *Estudios literarios dedicados al Profesor Mariano Baquero Goyanes*, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 233-250.
- (1975), *La novela corta española en el primer tercio del siglo XX. Teoría y práctica*, Murcia, Universidad de Murcia.
- (1990), *Lenguaje, texto y mass-media. Aproximación a una encrucijada*, Murcia, Universidad de Murcia.
- (1993), “Introducción” a *La novela corta murciana. Crítica y sociología*, Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, pp.13-48.
- (1996), “Deslinde teórico de la novela corta”, en *Murgetana*, 3ª época, 1, pp. 47-65.
- (1997), *Artemio Precioso y la novela corta*, Albacete, Diputación de Albacete.
- (2003), *Los títulos literarios*, Madrid, Nostrum.

- MARTÍNEZ DE SOUSA, José (1999), *Pequeña historia del libro*, Gijón, Trea.
- \_\_\_\_\_ (1994) “La ilustración” en *Manual de edición y autoedición*, Madrid, Pirámide, pp. 205-214
- MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús (1991), *Lecturas y lectores en el Madrid del siglo XIX*, Madrid, C.S.I.C.
- \_\_\_\_\_ (dir.) (2001), “La edición moderna”, en *Historia de la edición en España 1836-1936*, Madrid, Marcial Pons, pp. 167-206.
- MARTÍNEZ MORO, Juan (2004), *La ilustración como categoría. Una teoría unificada sobre el arte y el conocimiento*, Gijón, Trea.
- MASSO TARRUELLA, Ramón (2001), *La cultura Light. El éxito de los personajes famosos, los anuncios y las noticias*, Barcelona, CIMS 97.
- MASSOTTA, Óscar (1982), *La historieta en el mundo*, Barcelona, Paidós.
- MATRELART, Armand (1996), *La invención de la comunicación*, Barcelona, Bosch.
- McQUAIL, Denis (2000), *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*, Barcelona, Paidós.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1947), *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, C.S.I.C.
- MICHEL, Albin (1986), *L'Encyclopédie des bandes dessinées*, Paris, Editions Albin Michel.
- MILLARES CARLO, Agustín, (1993). *Introducción a la historia del libro y de las bibliotecas*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- MOLES, Abraham (1976), *El afiche en la sociedad urbana*, Buenos Aires, Paidós.
- \_\_\_\_\_ (1981), *L'image. Communications fonctionnelle*, Paris, Casterman.
- \_\_\_\_\_ (1990), *El Kitsch, El arte de la felicidad*, Barcelona, Paidós.
- MOLES, Abraham et al. (1975), *La comunicación y los mass media*, Mensajero, Bilbao.
- MOLINA, César Antonio (1970), *Medio siglo de prensa literaria española (1900-1950)*, Madrid, Endymión.
- \_\_\_\_\_ (1984), *La revista Alfar y la prensa literaria de su época (1920-1930)*, La Coruña, NOS.
- MOLINA MARTÍNEZ, José Luis (1986), *Eliodoro Puche, entre la bohemia y el sentido humano de la vida*, Lorca, Ayuntamiento de Lorca.

- (1988), *Demetrio López Vargas (Lorca, 1886 - Madrid, 1960), dibujante e ilustrador. Una reivindicación imposible*, Lorca, Ayuntamiento de Lorca.
- (1991), “Una aportación a la novela corta murciana: *El milagro*, de Joaquín Espín Rael”, en *Cuaderno Espín* 8, Lorca, Caja de Ahorros del Mediterráneo, pp. 43-81.
- (1998), *Anticlericalismo y literatura en el siglo XIX*, Murcia, Universidad de Murcia.
- MONTERO BARRADO, Jesús María (2003), *Anarcofeminismo en España. La revista Mujeres Libres antes de la guerra civil*, Madrid, Fundación de Estudios Libertarios Anselmo Lorenzo.
- MONTESINOS, José F. (1965), *Costumbrismo y novela*, Madrid, Castalia.
- (1982), *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX: seguido de una bibliografía española de traducciones de novelas 1800-1850*, Madrid, Castalia.
- MONTSENY, Federica et al. (2003), *Novela corta española II. La novelas de tesis*, Barcelona, Debate.
- MORAGAS, M. (1985), *Sociología de la comunicación de masas*, Barcelona, Gustavo Gili.
- MORRIS, Charles (1962), *Signos, lenguaje y conducta*, Buenos Aires, Ed. Losada.
- MUIR, Edwin (1960), *The structure of the novel*, London, Hogarth Press.
- MUNARI, Bruno (1990), *Diseño y comunicación visual*, Barcelona, Gustavo Gili.
- MUÑOZ ZIELINSKI, Manuel (1982), *La bande dessinée (Système de communication, art plastique et recours pédagogique)*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- MURO MINILLA, Miguel Ángel (2004), *Análisis e interpretación del cómic. Ensayo de metodología semiótica*, Logroño, Universidad de La Rioja.



NADAL, J. Nadal / CARRERAS, Albert / SURRÍA, C. (comps.) (1997), *La economía española en el siglo XX. Una perspectiva histórica*, Barcelona, Ariel.

NADAL, J / CARRERAS, A. (dirs.) (1990) *Pautas regionales de la industrialización española de los siglos XIX y XX*, Barcelona, Ariel.

NADAL, Jordi / CATALÁN, J. (eds.) (1994), *La cara oculta de la industrialización española. La modernización de los sectores no líderes (siglos XIX y XX)*, Madrid, Alianza.

NAVARRO, Fernando (2002), *Parentescos insólitos del lenguaje*, Madrid, Del Prado.

NOCHIL, L.I (1991), *El Realismo*, Madrid, Alianza.

NOVOTNY, F. (1978), *Pintura y escultura en Europa 1780-1880*, Madrid, Cátedra.



ORTEGA Y GASSET, José (1995), *La rebelión de las masas*. Planeta-Agostini, Barcelona.

————— (1960), *La deshumanización del arte*, Madrid. Revista de Occidente.

OSSA, Felipe (1986), *La historieta y su historia*, Bogotá, La Rosa.

OSUNA, Rafael (1986), *Las revistas españolas entre dos dictaduras (1931-1939)*, Valencia, Pre-Textos.



- PABST, Walter (1972), *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*, Madrid, Gredos.
- PANIAGUA, Domingo (1964 y 1966), *Revistas culturales contemporáneas (De Germinal a Prometeo)* vol. I, y *Revistas culturales contemporáneas (El Ultraismo en España)*, vol. II, Madrid, Punta Europa.
- PANOFSKY, Edwin (1973), *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets.
- (1979) *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza.
- PENINOU, Georges (1976), *Semiótica de la publicidad*, Barcelona, Gustavo Gili.
- PIERCE, Charles S. (1988), *El hombre un signo*, Barcelona, Crítica.
- PIZARROSO QUINTERO, Alejandro (1992), *Breve historia de los medios de comunicación en España*, Madrid, Editorial Complutense.
- PLATÓN (A. Durán / S. Lisi, trads.) (1992), *Filebo, Timeo, Critias*, Madrid, Gredos.
- POOL, P. (1991), *El impresionismo*, Barcelona, Destino.
- PORTAL F. (1989), *El simbolismo de los colores: en la antigüedad, la Edad Media y los tiempos modernos*, Palma de Mallorca; José de Olañeta.
- PRADA, Juan Manuel de (1996), “Introducción”, en Armando Buscarini, *Cancionero del Arroyo*, Logroño, Gobierno de la Rioja / Consejería de Educación Cultura, Juventud y Deportes.
- PRAZ, Mario (1981), *Ut pictura poesis, Mnemosyne. El paralelismo entre la poesía y las artes visuales*, Madrid, Taurus.
- PUCHE, Eliodoro (2006), edición de J. L. Molina Martínez, *Una voz ronca y profunda (Antología Breve)*, Lorca, Asociación de Amigos de la Cultura / Librería Editorial Álamo.
- PUELLES BENÍTEZ, Manuel (1980), *Manual de Educación e Ideología en la España Contemporánea*, Barcelona, Labor.

PUJANTE, David (1999), *El hijo de la persuasión. Quintiliano y el estatuto retórico*, Logroño, Gobierno de la Rioja / Instituto de Estudios Riojanos / Ayuntamiento de Calahorra.



RAFOLS, J. F. (1949), *Modernismo y modernistas*, Barcelona, Ediciones Destino.

RAMÍREZ, Juan Antonio (1991), *El arte de las vanguardias*, Madrid, Anaya.

————— (1988), *Medios de masas e historia del arte*, Madrid, Cuadernos de Arte, Cátedra.

RAMOS ORTEGA, Manuel (2001), *Las revistas literarias en España (entre la “Edad de Plata” y el medio siglo)*, Madrid, Ediciones La Torre.

RAQUEJO GRADO, Tonia (2000), “La pintura decimonónica”, en J. A. Ramírez, (dir), *Historia del Arte, El mundo contemporáneo*, Madrid, Alianza, pp. 55-107.

RASTIER, F. (1976), “Sistemática de las isotopías”, en A. J. Greimas et al., *Ensayos de semiótica poética*, Barcelona, Planeta, pp.107-140.

REHER, D. S. / POMBO M. N. / NOGUERAS, B.(1993), *España a la luz del Censo de 1887*, Madrid, I.N.E.

REINHARD, G. (2002), *Diseño de Periódicos. Sistema y Método*, Barcelona, Gustavo Gili.

REWALD, J. (1994), *Historia del Impresionismo*, Barcelona, Seix Barral.

REYERO, C. (1988), *Las claves del arte. Del romanticismo al impresionismo*, Barcelona, Ariel.

REYNOLDS, M. D. (1985), “El siglo XIX”, en *Introducción a la Historia del Arte Universidad de Cambridge*, Barcelona, Gustavo Gili.

RIFFATERRE, Michael (2000), “La Ilusión del Écfrasis”, en Antonio Monegal, (comp.), *Literatura y pintura*, Madrid, Arco Libros, pp. 161-183.

- ROBERT CURTIUS, Ernest (1955) *Literatura europea y Edad Media latina*, F. C. E., México.
- ROLDÁN, Santiago / GARCÍA DELGADO, José Luis / MUÑOZ, Juan (1973), *La formación de la sociedad capitalista en España 1914-1920*. t. II, Madrid, Confederación Española de Cajas de Ahorros, 1973.
- ROMERO SALVADOR, F. J. (2002), *España 1914-1918*, Barcelona, Crítica.
- RONSER, Ch. / ZENNER, H. (1988), *Romanticismo y Realismo. Los mitos del arte del siglo XIX*, Madrid, Blume.
- ROZAS, Juan Manuel (1978), *El 27 como generación*, Santander, Ediciones Sur.
- RUBIO, Fanny (1976), *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*, Madrid, Turner.
- RUBIO, J. (1956), “Notas sobre los libros de lectura espiritual en Barcelona entre 1500-1530”, en *ARCHIVUM HISTORICUM SOCIETATIS IESU*, XX.
- RUEDA LAFFOND, José Carlos (2001), “La industrialización de la imprenta”, en Jesús Martínez Martín, (dir.), *Historia de la edición en España 1836-1936*, Madrid, Marcial Pons, pp. 207-239.
- RUIZ-CASTILLO BASALA, José (1986), *Memorias de un editor: el apasionante mundo del libro*, Madrid – Salamanca, Fundación Germán Sánchez-Ruipérez.
- RUIZ LLAMAS, María Gracia (1992), *Ilustración gráfica en periódicos y revistas de Murcia (1920-1950)*, Murcia, Universidad de Murcia / Academia Alfonso X el Sabio / Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.



- SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos (1957), *La novela española en el siglo XX*, Madrid, Pegaso.
- (1959), “Estudio Preliminar y notas”, en *La novela corta española. Promoción de “El Cuento Semanal” (1901-1920)*, Madrid, Aguilar, pp. 9- 40.
- (1971), *Raros y olvidados*, Madrid, Prensa Española.

- (1975), *La promoción de “El Cuento Semanal”, 1907-1925. (Un interesante e imprescindible capítulo de la historia de la novela española)*, Madrid, Espasa-Calpe.
- SAIZ, María Dolores, (1983), *Historia del periodismo en España: Los orígenes. El siglo XVIII*, Madrid, Alianza.
- SAN JOSÉ DE LA TORRE, Diego (1952), *Gente de ayer: Retablillo literario de los comienzos de siglo*, Madrid, Instituto Editorial Reus.
- SÁNCHEZ ALVAREZ- INSÚA Alberto (2001), “Colecciones literarias”, en Jesús Martínez Martín, (ed.) *Historia de la edición en España 1836-1936*, Madrid, Marcial Pons, pp. 373-414.
- (1996), *Bibliografía e Historia de las colecciones literarias en España (1907-1957)*, Madrid, Asociación de Libreros de Viejo.
- SÁNCHEZ ÁLVAREZ-INSÚA, Alberto / SANTAMARÍA BARCELÓ, M<sup>a</sup> del Carmen (1997), *La Novela Mundial*, Madrid, CSIC.
- SÁNCHEZ ARANDA, José Javier / BARRERA, Carlos (1992), *Historia del periodismo español: desde sus orígenes hasta 1975*, Pamplona, Universidad de Navarra.
- SÁNCHEZ FERRER, José Luís, *Las vanguardia. 6/6*, [en línea], Liceus. El portal de las humanidades. Dirección URL: <http://www.liceus.com/cgi-bin/aco/lit/01/011395/asp> [Consulta: 11 julio 2005].
- SÁNCHEZ GRANGEL, Luis (1968) “La novela corta en España (1907-1936)”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, LXXIV y LXXXV, pp. 477-508 y pp. 14-50.
- (1980), *Eduardo Zamacois y la novela corta*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- SÁNCHEZ PALACIOS, Manuel *Los dibujantes españoles. Impresiones sentimentales de un viaje en torno al dibujo*, Madrid, Enciclopedia de Formación Cultural, Ediciones Nueva Raza.
- SANTONJA, Gonzalo, (ed.), (1979), *La novela proletaria (1932-1933)*, Madrid, Ayuso.
- (1986), *Del lápiz rojo al lápiz libre. La censura de prensa y el mundo del libro*, Barcelona, Anthropos.
- (1988), *Los novelistas sociales españoles (1928-1936)*. Antología, Barcelona, Anthropos.



- (1989) *La República de los libros. El nuevo libro popular de la II República*, Barcelona, Anthropos.
- (1993), *La novela revolucionaria de quiosco 1905-1939*, Madrid, El Museo Universal.
- (1994) *Las novelas rojas*, Madrid, Ediciones de la Torre.
- (2000), *La insurrección literaria: la novela revolucionaria de quiosco (1905-1939)*, Madrid, Sial.
- SANTOS, M. (1989), “Las vanguardias históricas” (2), en *Historia del Arte*, Madrid, Historia 16, vol. 46.
- SATUÉ, Enric (1997), *El diseño gráfico en España. Historia de una forma comunicativa nueva*, Madrid, Alianza.
- SCHAEFFER, Jean Marie, (1986), *L’Image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Seuil.
- SCÜCKING, Levin L. (1960), *El gusto literario*, México, F. C. E.
- SECO REYMUNDO, Manuel (1980), *Las palabras en el tiempo: los diccionarios históricos*, Discurso de ingreso en la Real Academia Española.
- SEGRE, Cesare (1985), “Tema / Motivo”, en *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, pp. 339-366.
- SELZ, P. Selz (1989), *La pintura expresionista alemana*, Madrid, Alianza, 1989.
- SEOANE, María Cruz (1983), *Historia del periodismo en España. El siglo XIX*, Madrid, Alianza.
- SIGUAN BOEHMER, Marisa (1981), *Literatura popular libertaria: trece años de la Novela Ideal*, Barcelona, Península.
- SOBEJANO, Gonzalo (1967), *Forma literaria y sensibilidad social*, Madrid, Gredos.
- SPENCER, Herbert (1995), *Pioneros de la tipografía moderna*, Barcelona, Gustavo Gili Gaya.
- STEIMBERG, Oscar (1977), *Leyendo historietas. Estilo y sentido de un “arte menor”*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- STOICHITA, Victor I. (2000), “Imágenes del pintor/ imágenes del pintar” en *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*, Barcelona, Ediciones del Serbal.

SUÁREZ GONZÁLEZ, Ana, (2002), “La edición riojana de los ‘Moralia in Job’ en un manuscrito calagurritano del siglo XII”, en *Berceo*, 142, pp. 77-92.

SUMMERS, D. (1995), *El juicio de la sensibilidad*, Madrid, Tecnos.

SWANBERG, W. A. (1961), *Citizen Herarts*, Nueva York, Charles Schibners’ Sons.

————— (1967), *Citizen Pulitzer*, Nueva York, Charles Schibners’ Sons.



TAFUNELL, X (1996), *Los beneficios empresariales en España (1880-1981): elaboración de una serie anual*, Madrid, Fundación Empresa Pública.

TANDY, Lucy / SFERRAZZA María (1977), *Jiménez Caballero y La Gaceta Literaria*, Madrid, Turner.

TATARKIEWICZ, Wadyslaw (1995), *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Tecnos.

TAYLOR, Alma (1954), *Eroticism in the novel of Felipe Trigo*, New York, Brekaman Associates.

TERMES, Josef / FONTSERÉ, Carles (1979), *Carteles de la República y de la Guerra Civil*, Barcelona, Centre d’Estudis d’Historia Contemporania / La Gaya Ciencia.

THIBAUT, Anne Marie (1971), *Imagen y comunicación*, Valencia, F. Torres.

————— (1976), *La imagen en la sociedad contemporánea*, Madrid, Fundamentos.

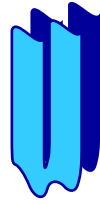
TOFLER, Rodolphe (1975), *M. Jabot et autres*, París, Pierre Horsay.

TOFLER, Alvin (1993), *La tercera Ola*, Barcelona. Plaza y Janés.

TOMACHEVSKI, Boris (1982), *Teoría de la Literatura*, Madrid, Akal.

TORRE, Guillermo de (1969), “El Modernismo y el 98 en sus revistas”, en *Del 98 al Barroco*, Madrid, Gredos, pp. 12-70.

TRAPIELLO, Andrés (1994), *Las armas y las letras (1936-1939)*, Madrid, Planeta.



ULLERSTAM, Lars (1967), *Las minorías eróticas* México, Grijalbo.

UNAMUNO, Miguel de (1975), *Recuerdos e intimidades*, Madrid, Tebas.



VAN DIJK, T. A.(1980) *Texto y Contexto. Semántica y pragmática del discurso*, Madrid, Cátedra.

VÁZQUEZ DE PARGA, Salvador (1980), *Los cómics del franquismo*, Barcelona, Planeta.

VÁZQUEZ, M. Ángeles (2005), *Primeras revistas españolas de vanguardia*, [en línea].  
DirecciónURL:<[http://cvc.cervantes.es/el\\_rinconete/anteriores/febrero\\_05/07022005\\_02.htm](http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/febrero_05/07022005_02.htm)> [Consulta: día 11 julio 2005].

VERA MÉNDEZ, Juan Domingo (2004), *Nuevos asedios al enclave cultural y literario del novecentismo español*, Congreso Abierto. Publicación en la Red del 40 congreso de la Asociación Canadiense de Hispanistas.

VERNEAUX, Roger (1982), *Textos de los grandes filósofos. Edad Antigua*, Barcelona, Herder.

VIDELA, Gloria (1971), *El ultraísmo: estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*, Madrid, Gredos.

VILCHES, Lorenzo (2002), *La lectura de la imagen*, Barcelona, Paidós.

VILLACORTA BAÑOS, F. 1980, *Burguesía y cultura 1808-1831*, Madrid, Siglo XXI.

VILLAFAÑE, Justo (1992), *Introducción a la Teoría de la Imagen*, Madrid, Pirámide.

VILLAFANE, J. / MINGUEZ, N. (1996), *Principios de Teoría General de la Imagen*, Madrid, Pirámide.

VIÑAO FRAGO, A. (1992), “Alfabetización lectura y escritura en el Antiguo Régimen en Agustín Escolano (dir.), *Leer y escribir en España. Doscientos años de alfabetización*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, pp. 45-68.

\_\_\_\_\_ (1999), *Leer y escribir. Historia de dos prácticas culturales*, México, Junta de asistencia privada.



WILLIS GARCÍA-TALAVERA, James F. (2002), “El significante icónico dentro de la estructura semiótica del programa de mano M. G. M.”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, nº 21, Madrid, Universidad Complutense.

WENTZLAFF-EGGEBERT, Harald / WANSCH, Doris (1999), *Las vanguardias literarias en España*, Vervuet-Iberoamericana.



YATES, Steve (ed.) (2002), *Poéticas del espacio*, Barcelona, Gustavo Gili.



ZAMACOIS. Eduardo (1964), *Un hombre que se va...*, Barcelona, Editorial AHR.

ZECCHI, Stefano (1994), *La belleza*, Madrid, Tecnos.

ZUBIETA, Ana María (2000), *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos recorridos y polémicas*, Barcelona, Paidós.

ZUNZUNEGUI, Santos (1985), *Mirar la imagen*, Bilbao, Universidad del País Vasco.

————— (1994) *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*, Madrid, Cátedra.

————— (1998), *Pensar la imagen*, Madrid, Universidad del País Vasco / Cátedra.

