LAS ESTAMPAS LITERARIAS DECIMONÓNICAS. ÉLITES Y MASAS: POPULARIZACIÓN, CONTAMINACIÓN, APROPIACIÓN Y DESPRECIO

BORJA RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ
Universidad de Cantabria

En la década de los treinta del siglo XIX llegan a España dos adelantos técnicos fundamentales en la producción y multiplicación de imágenes: la litografía y la xilografía «a la testa» (Gallego, 1991; Navarro Villoslada, 1877). En los años anteriores, durante todo el siglo XVIII y las primeras décadas del XIX, se había utilizado la calcografía, es decir, una plancha de cobre trabajada con el buril, y que posteriormente se utilizaba a modo de sello sobre las planchas de papel. La xilografía «al hilo», más antigua y más imperfecta que la calcografía, ya apenas se utilizaba*.

El siglo XIX español fue, entre otras cosas, el siglo en que más se desarrolló el arte de la ilustración en prensa, por el interés que despertaron en los primeros periodistas románticos estás dos técnicas de grabado. Los promotores de las revistas románticas eran tanto escritores como pintores y las ilustraciones de sus páginas, eran tan importantes para ellos como los textos. Por ello las revistas, desde su

* Este trabajo forma parte del proyecto de investigación «Análisis de la literatura ilustrada del siglo XIX», dependiente del Plan Nacional de I+D+I 2012-2014 del Gobierno de España. Referencia FFI2011-26761.

mismo título, pregonan las ilustraciones como atractivo para el público.

No es una novedad ver en las dos principales revistas ilustradas románticas, *El Artista*, por un lado, y el *Semanario Pintoresco Español*, por otro, dos caras o dos aspectos del romanticismo español (Rodríguez Gutiérrez, 2011a). Diferencias que son también patentes en la parte de la confección gráfica de ambas publicaciones: *El Artista* usa la litografía y el *Semanario Pintoresco Español* la xilografía.

El triunfo económico y popular del *Semanario* (Rubio Cremades, 2005) y el fracaso, en ambos campos, de *El Artista*, tuvo una honda repercusión en las artes gráficas: a partir de entonces las revistas ilustradas se van a inclinar decididamente por la xilografía y la litografía se dejará para obras de gran formato y edición de lujo como las series *Recuerdos y Bellezas de España* que fueron litografíadas por Parcerisa y las de *España Artística y Monumental* cuyas litografías se confeccionaron en Francia (Gutiérrez Sebastián, 2009).

Hay varios elementos que tener en cuenta a la hora de valorar esa diferencia: la litografía es más cara y la xilografía más barata, la litografía se imprime aparte y va en láminas exentas y la xilografía se imprime simultáneamente con el texto, de manera que texto e imagen comparten la misma página.

Esta última característica de la xilografía «a la testa» fue fundamental. Los tacos de madera en los que se grababa el dibujo podían utilizarse de la misma forma y al mismo tiempo que los tipos de impresión, de manera que con la misma plancha se imprimían fácilmente hojas de papel donde texto y dibujo convivían en buena armonía. La durabilidad de los tacos de madera trabajados a la testa hacía

posible, además, conseguir un número de reproducciones muy elevado, mientras que los métodos más antiguos deterioraban con suma rapidez la plancha de impresión (fuese de madera al hilo o de cobre).

Una vez que la técnica estuvo en poder de los editores españoles comienza la fiebre del libro y de la revista ilustrada. Los dibujos se adueñan de la literatura y la prensa decimonónicas, hasta que los albores del siglo XX llegan con una compañera, la fotografía, que erradicaría el dibujo de las páginas de la prensa. Pero todavía la segunda mitad del siglo XIX conoce al periodista dibujante que acude a retratar con su lápiz noticias, historias y guerras. En la *Ilustración Española y Americana* las crónicas de guerra van siempre acompañadas de dibujos. Alarcón nos presenta el personaje del corresponsal dibujante en algunos momentos de su *Diario de un Testigo de la Guerra de Africa* y Rudyard Kipling le convierte en protagonista de su novela *Entre tinieblas.*

Uno de los aspectos más significativos en el análisis de esta literatura que aparece publicada acompañada de dibujos, es la confluencia de dos lenguajes, uno de los cuales, el icónico tiene una fuerza de comunicación inmensa y puede llegar con un impacto considerable a las clases más populares en una época en la que el analfabetismo era muy abundante en esos estratos sociales. De esta manera, las imágenes que en un principio acompañan a la historia, se convierten en portadoras de esa misma historia, a veces yendo con el texto, a veces separadas de él. No cabe duda de que una multitud de novelas, obras de teatro, poemas y dramas llegaron a un público mucho más amplio del que podía leer los textos gracias a estos dibujos que desarrolla-

ban la historia en un lenguaje tan universal como es el de la imagen.

Hay multitud de testimonios de esta actividad de lectura de imágenes. Pereda, por ejemplo, presenta en *Peñas Arriba* a Marcelo, explicando las estampas de un libro «con santos» a Lituca, desarrollando la narración a través de las imágenes (Pereda, 2006: 365). Y es que Lituca, la joven de Tablanca, estaba habituada a leer en imágenes, como le dice, en otro momento de la novela, a Marcelo:

> *Una amiga suya, de más allá del Puerto, la mandaba algunas veces un periódico de modas que ella recibía cada semana: por los dibujos y las explicaciones de ese papel, estaba al tanto de cómo se vestían las señoras para ir a las grandes fiestas y al paseo. [...] Algo más que las estampas de aquellas señoras, la entretenían en el papel unos dibujos de labores que se hacían fácilmente y sin costar mucho dinero. De ésas había ido llenando la casa. También había aprendido en el mismo papel a cortarse los vestidos y chaquetas. [...] Lecturas. ¿Cuáles eran las que más la gustaban? ¿Qué libros había leído?... [...] No pasaban de tres: dos que le había prestado la amiga del papel de modas, y otro que había traído su padre de Andalucía. [...] El libro de su padre tenía estampas, y era una historia de bandoleros que robaban y mataban y eran al mismo tiempo muy blandos y muy nobles de corazón (Pereda, 2006: 243-244).*

Pérez Galdós, por su parte, indica, en La *Corte de Carlos IV,* que Gabriel Araceli conocía la fábula de Diana y Endimión por las estampas que había en la sala de la casa de su ama, la actriz Pepa González (Pérez Galdós, 1993: 115).

Pardo Bazán añade a estos testimonios que las historias de Matilde y Malek-Adel (la novela *Matilde* de Marie Cottin) y la de Pablo y Virginia (la obra de Bernardine de Sainte-Pierre) fueron conocidas a través de «estampas, relojes de sobremesa y candelabros» (Pardo Bazán, 1911: 256).

En otro lugar (Rodríguez Gutiérrez, 2011b) he analizado como las estampas que circulaban independientemente de los textos popularizaron obras como *Pablo y Virginia* de Saint Pierre, *Matilde* de Cottin, *Atala* de Chateaubriend, o *Corinne* de Staël, entre un público que nunca había tenido acceso a esas obras. Pero también, paralelamente, el hecho de que las estampas se hicieran rápidamente populares, hizo que pasaran a ser obras rechazadas por las clases más favorecidas económicamente, que empezaron a relacionar estas estampas con vulgaridad, incultura y pobreza. Las estampas que representaban obras y personajes románticos, que adornaban las paredes de las casas de de la burguesía adinerada, se fueron convirtiendo en atributos de vulgaridad, en imágenes «groseramente iluminadas» con «colores chillantes», en un motivo de decoración mísero, ridículo y pasado de moda, asociado a posadas para estudiantes, casas de huéspedes, casinos provincianos, «ventorros de pueblillos trasconejados», ventas de caminos llenas de suciedad y chinches; a familias ridículas, incultas, envilecidas, degeneradas o en decadencia; a ambientes vulgares, e, incluso, a suciedad y prostitución (Rodríguez Gutiérrez, 2011b).

Atala, y con ella, *Corinne*, *Matilde o las Cruzadas*, *Pablo y Virginia*, se habían convertido en representación icónica de lo vulgar, lo inculto, lo sucio. El fenómeno de rechazo de las clases cultas hacia esas estampas se explica por su rápida difusión entre las clases populares, que acce-

dían con facilidad a ellas gracias a nuevos mecanismos de distribución y comercialización.

Hacia mitad de siglo el «estampero» ambulante, que va por los diferentes mercados provinciales vendiendo todo clase de imágenes es uno de los tipos de comerciante andariego que podemos encontrar. En una reglamentación de las tasas que deben pagar los «mercaderes y trajineros que recorren pueblos, ferias y mercados para vender al por menor en ambulancia» por las calles de Madrid en 1862, aparecen los vendedores de estampas «con marco o sin él» que deben abonar treinta y dos reales (Ramón Rico, 1862: 26). Una tasa similar a los zapateros, que pagaban 30 reales, pero muy inferior a los vendedores de bacalao, café o cacao, cuya tasa era de 80. Juan del Peral (1848: 248), nos cuenta que se vendían estas estampas, ya iluminadas (es decir coloreadas a mano), en los puestos de baratijas de la Plaza de Santo Domingo en Madrid. El comercio de estampas y grabados era muy floreciente, hasta tal punto que el Ministerio de la Gobernación insta a sus oficiales a entregar los tribunales a aquellos que vendan «estampas dibujos y figuras que ofendan al pudor y a las buenas costumbres» (Antequera, 1857: 260).

Las estamperías, tipo de comercio conocido y frecuentado por todas las clases sociales, no solamente vendían estampas, sino también aleluyas, otra modalidad de literatura ilustrada popular que en muchos momentos vive en paralelo con las estampas iluminadas. Juan Martínez Villergas, en uno de sus periódicos satíricos, *El Tío Camorra*, nos ofrece el siguiente cuadro de una feria de Madrid con su estampería ambulante, donde se venden grabados y aleluyas:

Muchas tiendas, muchos puestos públicos, mucha fruta, muchos géneros de todas especies y especies de todos géneros, muchos cuadros viejos, mucha ropa empolvada fue lo primero que vio el Tío Camorra *cuando salió á la calle, y sin más que estos datos sospechó que había empezado la feria, [...], en vista de lo cual el Tío* Camorra *[...] echose a correr por esas calles deseoso de encontrar alguna cosa de gusto con que poder obsequiar a su camarada el fiel de fechos de Torrelodones. Parose en una estampería improvisada, donde entre otras cosas, se vendía la* historia de los moderados *en aleluyas (Martínez Villergas, 1867: 50-51).*

Juan Subías Galter, en *El arte popular en España*, incluye a las estampas, y las aleluyas, junto con las hileras de soldados y otras manifestaciones similares en el subgénero de la «estampería popular».

La forma más frecuente de la aleluya fue el de un pliego de papel *in-folio*, con cuarenta y ocho dibujos que contaban, a través del lenguaje icónico una historia. En la inmensa mayoría de ellas, un pareado al pie de cada dibujo explicaba la imagen. La popularidad de estas aleluyas fue inmensa y se extendieron por toda la península, En 1872 un viajero francés en España no puede por menos de reflejar el éxito de estas aleluyas y nos da algunos títulos de las que más éxito tienen. «La Historia de Pablo y Virginia, el Trovador (le Trouvère); la Linda Magalones (la Belle Maguelone); Don Pedro el Cruel; Inés de Castro...» (Charton, 1872: 403). Ventura Ruiz Aguilera en *El Mundo al Revés* (1865: II, 21) nos presenta a un barbero enfrascado en la lectura de una de las aleluyas más célebres: «Vida del hombre bueno y del hombre malo» y comparando su vida y carrera de barbero,

con la vida y carrera del militar que en la aleluya hace el papel de «hombre bueno». Había empresas dedicadas en exclusiva a la impresión de este tipo de obras, como testimonia Pérez Galdós en *La Desheredada* (2000: 274), al describir la litografía e imprenta de Juan Bou.

Los investigadores que han trabajado en el género de las aleluyas (Jean-François Botrel, Joaquín Díaz, Joaquín Álvarez Barrientos, Salvador García Castañeda) coinciden en el éxito de esta manifestación literaria. Botrel (2002: 32) ha certificado que de las aleluyas de *Atala o La Flor del Desierto* se pusieron en circulación 45000 ejemplares, del *Judío Errante*, 70000 y de *El Zapatero y el Rey*, 75000. Tanto Botrel como Álvarez Barrientos indican que muchas de estas aleluyas parten de una obra literaria. Muchas son de literatura extranjera del romanticismo como *Atala*, *Pablo y Virginia* (dos obras que también hemos visto en estampas), *El Judío Errante*, el *Conde de Montecristo*. Pero los orígenes son muy varios; Cervantes (*Don Quijote*, *El Licenciado Vidriera*), obras de tipo pedagógico ochocentista (*El joven Telémaco*, *El País de las Monas* –sobre los *Viajes de Enrique Wanton*–, *Gil Blas de Santillana*), teatro romántico español (*Don Juan Tenorio*, *Los Amantes de Teruel*, *El Trovador*, *El Zapatero y el Rey*), teatro estrictamente contemporáneo (*El Tanto por Ciento*), costumbrismo (*Los Españoles pintados por sí mismos*, *Escenas matritenses*), obras clásicas (*Fábulas de Esopo*) [todos estos títulos y otros muchos en Botrel, 2002: 39-42]. Álvarez Barrientos (2002: 21) evoca el testimonio de Benavente, que presenció la venta de zarzuelas en aleluyas en la puerta de los teatros donde se representaban.

Inevitablemente, al igual que en el caso de las estampas, el género literario popular es mirado con desconfianza

desde la orilla de los escritores «cultos» y por eso abundan las alusiones negativas y descalificadoras a las aleluyas en los libros de esos autores. Elías, el protagonista de *El Frac Azul*, de Enrique Perez Escrich, un ejemplo de bohemio literario, se esmera en escribir mal para poder conseguir unas aleluyas que tengan éxito como vemos en este episodio de la novela (1864: 146):

En cuanto a las aleluyas de la guerra de Oriente eso no le apuraba al poeta, la cuestión era hacerlo todo lo más disparatadamente posible y que murieran muchos rusos.

Mientras que Joaquín escribía una carta, Elías cogió una pluma, y escribió el pliego de aleluyas, entre los que campeaban pareados por el estilo:

¡Llega el príncipe Menchikoff
le da un bofetón y poff!

Y continuando la narración de la campaña, se encuentra éste que no le va en zaga al anterior:

Con tambores y chinescos
marchan los rusos muy frescos.

Al terminar las aleluyas, cuando Joaquín las leyó no pudo menos de darle un abrazo al poeta, y decirle:

–Chico, creó qué has derrotado al barbero de Torrelodones, lo que acabas de escribir no puede ser peor

–Precisamente ese es su mérito, dijo Elías.

–Sí, sí, lo comprendo; te doy la enhorabuena anticipadamente, pues te aseguro un brillante éxito.

Pero a despecho de estos desprecios hacia lo popular que es frecuente encontrar en los escritores decimonónicos que se refieren al tema de las aleluyas, lo cierto que hay una constante corriente de retroalimentación entre las dos capas literarias, las popular y la culta que no son líneas separadas y divergentes, sino en mucho momentos, paralelas y plenas de vasos comunicantes.

Un curioso ejemplo lo podemos encontrar en *Los Novios de Teruel*, parodia burlesca de la obra de Hartezenbusch, que apareció en una aleluya de la segunda mitad del siglo XIX (Botrel, 2002: 42) y que se puede datar, como veremos, en 1867[1]. De ese mismo año es un «drama lírico burlesco» con ese mismo título, con letra de Eusebio Blasco y música de Arrieta (según indica la portada de la obra, el estreno se realizó el 24 de diciembre de 1867). En la dedicatoria, fechada el 29 de diciembre y dirigida a Arrieta, Blasco cuenta la génesis de la obra:

> *Estaba yo enfermo, mal humorado, con un carrillo como una sandía; y tenía hecha promesa de escribir esta zarzuela para la Empresa de los Bufos. Avanzaba el tiempo, crecía mi pereza, se acercaban las Pascuas, y la Empresa me daba prisa. Usté se encargó de venir todas las mañanas a despertarme y a no separarse de mí sin haberme hecho escribir algo. Y así, entre bromas de usté, regaños míos, tazas de café, visitas de este y del otro y del de más allá, con el cuarto lleno de gente, y la chimenea encendida, y las muelas irritadas y los pelos en los ojos, empecé a escribir un martes la zarzuela y la acabé el sábado (Blasco, 1867: 5).*

[1] En la Fundación Joaquín Díaz se conservan tres copias de esta aleluya, una de cuales tiene fecha de 1867 (http://www.funjdiaz.net/aleluyas2.cfm?busqueda=1&CFID=27251615&CFTOKEN=79115302)

Al final de la obra figura la autorización del censor de teatros, Narciso Serra, para que la pieza pueda estrenarse. La autorización del censor lleva fecha del 21 de diciembre. La premura con la que Blasco tuvo que escribir la zarzuela (cinco días) y las tres fechas que he mencionado, 21 de diciembre para la autorización, 24 para el estreno y 29 para la dedicatoria, indican claramente que la impresión de la aleluya, hecha en ese mismo año, tuvo que ser simultánea al estreno de la obra. La aleluya, necesariamente, es posterior al texto pues resume el argumento del juguete cómico y así sus primeros versos reflejan fielmente el comienzo de la obra:

Marsilla está suspirando
e Isabel en la ventana,
y los mozuelos cantando
porque se van a La Habana.

Es decir que tenemos aquí un claro caso de cómo una pieza se difunde, en el mismo momento de su aparición a través de la representación teatral y a través del pliego de aleluyas.

Pero aún hay más, puesto que al final de la obra se representa una aleluya contando la historia de *Los Novios de Teruel*; no la aleluya que figura en el pliego, sino otra diferente. Muertos, como es de rigor, los amantes al final de la parodia, uno de los personajes supervivientes dice:

Aprendan los embobados,
aprendan aquí a querer
y aprendan a no morirse
de este modo tan soez.

Y añade que esta lección moral debe transmitirse en un pliego de aleluyas

Con un pliego de aleluyas
que lo podremos vender
para escarmiento de amantes
y encanto de la niñez

Tras de lo cual los personajes, uno a uno, van recitando los pareados de esta nueva aleluya:

Historia sucinta y fiel
de los Novios de Teruel.
Esta pobre criatura
era Isabel de Segura.
El otro que está en la silla
era Diego de Marsilla.
Sin saber cómo ni cuándo
se fueron amelonando.
Él daba cada suspiro
que ni el león del Retiro.
Ella lloraba por Diego,
y era una manga de riego.
Él á la guerra marchó
y la chica se casó,
Pero él volvió, le dio un susto,
¡y mire usté qué disgusto!
Muertos quedaron de amor,
¡qué tontería, señor!
Eso le pasa al que siente
superabundantemente.

Quererse poquito y bien
y con cierto ten con ten.
Aprendan en esta historia,
y aquí paz y después gloria.

La aleluya está presente dentro y fuera de la obra; Blasco la ve como un elemento más de la vida a la que alude con su sátira, como una realidad social reconocible para el público y por lo tanto válida para su parodia. Saca a relucir el mensaje moral que siempre está presente en las aleluyas (Álvarez Barrientos, 2002; Botrel, 2002) y lo utiliza burlonamente. No es difícil imaginar que, mientras otros actores recitaban los versos, los intérpretes de los papeles de Diego e Isabel ponían en gesto actitudes y posturas que imitaban los dibujos de las aleluyas: la aleluya puesta en escena. Al mismo tiempo la aleluya refleja la obra y la difunde; toma el material de una obra teatral, de pocas representaciones y por lo tanto, conocimiento limitado por el público, y la populariza a través de una forma que une lenguaje e imagen y que de esta manera amplia de forma exponencial el número de receptores de la obra: la aleluya representa la escena. La difusión de la aleluya, rápida y fácil, por todo el territorio nacional, hace que el pliego llegue a provincias mucho antes que las compañías trashumantes o las provincianas representen la pieza. La aleluya anuncia de esta manera la obra y la publicita: la aleluya difunde la obra.

Las interconexiones entre literatura culta y popular que se realizan con el estudio del lenguaje icónico están aún por estudiar a fondo. El conocimiento de estas interconexiones puede ofrecer informaciones muy útiles sobre de qué manera se relacionan estos dos caminos de la literatura.

Bibliografía

ALVÁREZ BARRIENTOS, Joaquín, «La vida en 48 escaques: cine, costumbrismo y aleluyas», AA.VV. *Aleluyas,* Urueña, TF! Etnogtafía, 2000, pp. 6-23.

ANTEQUERA, J. M. de, «Disposición acertada», *El Faro Nacional. Revista de jurisprudencia, de tribunales, notariado e instrucción pública,* IV (1857), p. 260.

BLASCO, Eusebio, *Los Novios de Teruel,* Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1867.

BOTREL, Jean-François, «La serie de aleluyas Marés, Minuesa, Hernando», AA.VV. *Aleluyas,* Urueña, TF! Etnogtafía, 2000, pp. 24-43.

CHARTON, EDUARD (dir.) *Le Tour du Monde. Noveau Journak des Voyages. Vol 23-24,* Paris, Hachette, 1872.

GALLEGO, Antonio, *Historia del grabado en España,* Madrid, Cátedra, 1991.

GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel, «Una imagen del país desde el exilio: *España artística y monumental* y Patricio de la Escosura», AA.VV., *Romanticismo y Exilio. X Congreso del Centro Internacional de Estudios sobre Romanticismo Hispánico,* Bolonia, Il capitello del sole, 2009, pp. 135-149.

INSTRUCCIÓN para la cobranza de la contribución industrial y de comercio, *La Justicia, revista de legislación, jurisprudencia y administración pública,* III (1867), pp. 323-360)

MARTÍNEZ VILLERGAS, Juan, «El que dude que estamos en ferias salga a la calle», *El Tío Camorra,* Paliza 4ª, 22 de septiembre de 1847, pp. 50-54.

NAVARRO VILLOSLADA, Francisco, «Apuntes sobre el grabado tipográfico en España», *La Ilustración Española y Americana,* Tomo 1, (1877), pp. 102 y 150.

PARDO BAZÁN, Emilia, *La literatura francesa. El romanticismo. Obras completas de Emilia Pardo Bazán. Vol.37,* Madrid, V. Prieto y Cía, 1911

PERAL, Juan del, «Uno de los inconvenientes de ser grande hombre» *Semanario Pintoresco Español* (1848), p. 248.

PEREDA, José María de, *Peñas Arriba*, Edición de Laureano Bonet, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2006.

PÉREZ GALDÓS, Benito, *La Corte de Carlos IV*, Madrid, Nauta, 1993.

—, *La Desheredada*, Madrid, Alianza Editorial, 2000.

PÉREZ ESCRICH, Enrique, *El Frac Azul. Episodios de un joven flaco*, Madrid, Manini hermanos, 1864.

RAMÓN RICO, Pío, *Calendario de la Puerta del Sol para 1862*, Madrid, C. Moro, 1862.

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja, «La voluntad iconográfica y aristocrática del Artista», *Revista de Literatura*, vol LXXIII, nº 146 (2011a), pp. 449-488.

—, «Estampas de personajes literarios románticos: la decadencia de unos iconos», *Ínsula*, 772 (2011b), pp. 9-12.

RUBIO CREMADES, Enrique, *Periodismo y literatura: Ramón de Mesonero Romanos y el «Semanario Pintoresco Español»*, Alicante, Instituto Juan Gil-Albert, 1995.

RUIZ AGUILERA, Ventura, *El Mundo al Revés*, Madrid, Miguel Guijarro, 1865, dos tomos

SUBÍAS GALTER, Juan, *El arte popular en España*, Barcelona, Seix Barral, 1948.