Nuevos cuentos ilustrados de Emilia Pardo Bazán[1]

Ángeles Quesada Novás
Grupo Buril. Sociedad Menéndez Pelayo

Para quienes llevamos algún tiempo trabajando sobre la obra de Pardo Bazán aparecida en la prensa, bien en forma de relatos en ella publicados, bien en sus artículos de variada índole, siempre constituye un placer localizar colaboraciones suyas olvidadas, traspapeladas e, incluso, desconocidas.

En el caso que me ocupa ahora, el placer es mayor puesto que, aquello que he encontrado, reúne al menos, dos de esos casos citados y contribuye el conjunto, no sólo a enriquecer su legado, sino también a contemplar su obra con otros y nuevos ojos. Me estoy refiriendo a una colaboración que incluye:

- Un relato, de título "Episodio", inscrito en una sección semanal dedicada a comentar la Guerra de Cuba[2]. Relato del que hasta ahora no teníamos noticia.[3]
- Un artículo de corte costumbrista: "La Feria de Santiago Apóstol", en que aprovechando que el año de publicación, 1897, es Año Santo, describe los festejos habituales del Jubileo, tras hacer una pequeña historia del mismo[4].
- Un grupo de cuentos, que además de inéditos hasta ese momento, aparecen acompañados de ilustraciones.

Y todo ello a lo largo de un año escaso, el que dura la publicación en que se encuentra esta colaboración. La publicación es el "Periódico Semanal Ilustrado" madrileño *Apuntes*, cuya vida se extiende entre el 22 de marzo de 1896 y el 27 de febrero de 1897. A partir del 6 de marzo de este último año, el semanario pasa a denominarse *La Revista Moderna*, lo que, según el entonces director de la misma, Eduardo Sánchez de Castilla[5], no constituyó una sustitución sino una ampliación, además de un cambio en el formato, pasando de su forma apaisada a vertical.

[1] Este trabajo forma parte del Proyecto de investigación "Análisis de la Literatura Ilustrada del siglo XIX", dependiente del Plan Nacional I+D+I 2008-2011, Ref. nº FFI2008-00035/FILO.

[2] *Apuntes*, 41, 27 de diciembre de 1896.

[3] La trascripción de este relato ha aparecido en *BBMP*, LXXXVI (enero-diciembre 2010): 433-436.

[4] *Apuntes*, 41, 1 de enero de 1897.

[5] Eduardo Sánchez de Castilla, que había dirigido el semanario *Blanco y Negro* desde su nacimiento el 10 de mayo de 1891 hasta que fue sustituido en los primeros meses de 1892 por Torcuato Luca de Tena, comienza a firmar como director del semanario el 6 de febrero de 1897.

La revista *Apuntes* tiene como característica más relevante la enorme importancia que le concede a la presencia de imágenes, bien mediante reproducciones en fotograbado[6] de cuadros famosos –acompañados de análisis y comentarios– y de cuadros de pintores relacionados con la propia publicación, bien mediante la inclusión de dibujos, acuarelas y óleos, siempre fotograbados, relacionados con los textos. Esta profusión de obra visual se complementa con números casi monográficos dedicados a pintores célebres, como Holbein "El Mozo" o Leonardo, así como con amplia información sobre las Exposiciones más interesantes: el Salón de París, la Exposición Nacional, la del Círculo de Bellas Artes de Madrid.

Una muestra más de esa dedicación a las artes plásticas la constituye el concurso de dibujos que se convoca en el nº 11 (31 de mayo), se falla el 11 de julio y varios de cuyos segundos y terceros premios aparecen reproducidos en la revista. Pero lo que mejor describe la finalidad de la misma es la declaración de intenciones que constituye el anuncio de una nueva sección titulada "Hojas de Album" que aparece en el número 9 (15 de mayo). En ella se lee:

> *Si el semanario Apuntes ha de justificar su título y el propósito que ha movido a sus propietarios y fundadores, de ninguna manera puede hacerlo mejor que recogiendo en sus páginas, al mismo tiempo que el cuento o el artículo breve, la poesía sencilla y sin complicaciones épicas y la cuartilla en que se consignen los hechos de más palpitante actualidad, algunos esbozos, notas o apuntes sacados de los cuadernos que para recoger impresiones y datos emplean los artistas del pincel y del lápiz.*

Estamos, pues, ante una publicación cuya finalidad principal parece ser la de presentar al público, sobre todo, la obra pictórica que se está desarrollando en esos momentos y apoyar con ello a los pintores más jóvenes, cuya obra aparece con mayor frecuencia y que, además, son los encargados habituales de ilustrar los textos.

En lo que respecta a estos, son de aparición fija una sección de apertura titulada "De telas abajo"/"Desde el tejado" (el título oscila a veces, aunque finalmente se fijará el primero) que comenta la actualidad política, social y cultural de país y aparece firmada por "El Autor" habitualmente; la segunda sección fija lleva como título: "Notas de la Guerra", y aparece firmada siempre por Francisco Navarro y Ledesma con la excepción de la correspondiente al nº 41, (27 de diciembre) que aparece con la firma de Emilia Pardo Bazán, y no es otro que el relato "Episodio" citado más arriba; a partir del primer número de 1897, la firma habitual será la de Manuel de la Torre. La finalidad de estas "Notas" es el comentario de los sucesos que están teniendo lugar en Cuba en ese momento, con un tono de exaltación patriótica no exento de crítica hacia la forma en que se está dirigiendo el conflicto desde la Península. Ambas seccio-

[6] A finales del siglo XIX, "el fotograbado se extendió en las artes gráficas como medio imprescindible para la estampación de originales" (Sánchez Vigil 2008: 79). La parte gráfica de la revista se elaboraba en el taller de José María Mateu, especialista en litografías y premiado en varios certámenes internacionales, entre ellos la Exposición Litográfica de París de 1897.

nes aparecen, salvo escasísimas excepciones, siempre ilustradas y quienes firman con mayor frecuencia esos dibujos son, Carlos Lezcano[7] para las "Notas" y Sileno[8] para la crónica de apertura. Es también de aparición fija una página de "Distracciones", charadas, jeroglíficos, etc..., de la que se encarga habitualmente Teodoro Andreu.

Además de estas secciones fijas, todos los números de la revista cuentan con una colaboración literaria, que consiste en uno o dos poemas y uno o dos relatos. En ambos casos también acompañados de ilustraciones, que, salvo en casos excepcionales, llevan la firma de los pintores, cuya casi constante presencia hace pensar que puedan haber impulsado la publicación: Benedito, Lezcano, Andreu; todos ellos relacionados con el taller de Joaquín Sorolla[9], y en el comienzo de su carrera, lo que no impide la presencia de otros de más larga andadura profesional, como Guinea, Benlliure, Beruete; así como la de firmas ya habituales en otras publicaciones ilustradas como Sileno o Méndez Bringa[10].

Pues bien, en los once meses en que el semanario mantiene su primera cabecera, aparecen –además del relato y el artículo de costumbres ya citados– siete cuentos de Emilia Pardo Bazán, constituyéndose con ello en la colaboradora literaria con mayor presencia en la revista, puesto que el resto de las colaboraciones frecuentes –Luis de Ansorena, Antonio Sánchez Pérez o Rafael Altamira– no alcanza esa cifra.

¿Qué induce a una escritora de prestigio –pues en 1896 de la nombradía de Pardo Bazán no cabe la menor duda– a participar con unos cuentos inéditos en el nacimiento de una revista dedicada fundamentalmente al arte pictórico? Teniendo en cuenta lo renuente que era a la presencia en su obra de ilustraciones, como manifiesta en alguna ocasión[11], no encuentro más respuesta que, posiblemente, el gusto por participar en una empresa que tiene como objetivo el dar a conocer a pintores jóvenes, relacionados con un taller del prestigio del de Joaquín Sorolla. Una revista que, además, estaba avalada por el apellido de los propietarios –la familia de la Torre–, cuyo

[7] "Lezcano, Carlos (Madrid, 1871-1929). En su juventud fue discípulo de Sorolla, como evidencia la luminosidad patente en todas sus creaciones. Participó en la exposición nacional de 1885, en la que consiguió una mención honorífica; en la general del mismo año y en la internacional de 1892; más tarde consolidó su prestigio en las de 1901 y 1906". (*Un siglo de ilustración española en las páginas de* Blanco y Negro. 1994:98).

[8] "Sileno (Pedro Antonio Villahermosa) (Madrid, 1870- 1945). Maestro de la caricatura política, durante mucho tiempo su obra estuvo protagonizada por "Gedeón", personaje al que Sileno diera forma y corporeidad estética en la revista satírica-política de este mismo nombre. Sus dibujos, de una gran precisión, rebosaban de intención y perspicacia política". (*Ibidem*: 101).

[9] Aureliano Beruete en su *Historia de la Pintura Española en el siglo XIX* los considera discípulos: "La influencia de la personalidad de Sorolla se ha dejado sentir en el arte español, especialmente entre el elemento joven. Tiene multitud de discípulos, entre los que citaremos los más notables: Eduardo Chicharro, Manuel Benedito, José Abarzuza, Álvaro Alcalá Galiano, Agustín Otermin, Carlos Lezcano, Teodoro Andreu." (Beruete 1926: 143).

[10] "Narciso Méndez Bringa (Madrid, 1868-1933) Cursó estudios en la Escuela Especial de Escultura y Pintura con destacados valores como Madrazo y Ribera. Calificado como poeta del dibujo y la pintura, fue hábil captador de tipos (...). Su identificación narrativa con los autores a quienes ilustraba era extraordinaria" (*Un siglo de ilustración española en las páginas de* Blanco y Negro. 1994: 99).

[11] En carta a José Yxart de 1889 comenta: "Yo de mí sé decir que no gusto de ver mi prosa ilustrada" (Torres 1977: 388). Sus comentarios a las ilustraciones de sus novelas *Insolación* y *Morriña* son bastante elocuentes en su parquedad, más aún el silencio acerca de la edición ilustrada de *La dama joven*.

director literario, Francisco Navarro y Ledesma era, posiblemente, un buen amigo[12] y cuyo número uno ha contado con la presencia de Galdós y de Pereda.

Desde luego el proyecto –y sigo imaginando, no cuento con documentación alguna que me avale– le debió parecer muy sugerente de ahí la frecuencia de su participación que se concreta en los siguientes cuentos: "En el Santo", nº 9, 15 de mayo; "Los hilos", nº 17, 12 de julio; "Semilla heroica", nº 19, 26 de julio; "Así y todo...", nº 25, 6 de septiembre; "Que vengan aquí...", nº 31, 18 de octubre; "Miguel y Jorge", nº 32, 25 de octubre y "Suerte macabra", nº 37, 29 de noviembre.

Todos ellos tienen en común tres rasgos: se trata de una primera publicación, todos serán recogidos posteriormente en diversos volúmenes de cuentos[13] y todos aparecen ilustrados con profusión, o al menos así me lo parece visto el número de viñetas (tres para cada cuento, en cinco de ellos) y el tamaño de las mismas, que a veces ocupa el doble de espacio frente a la parte escrita.

A este último dato, que confirma la importancia que la revista concede a la imagen, hay que añadir el que casi cada uno de los cuentos está ilustrado por un dibujante distinto -hay dos que repiten- de manera que son cinco los pintores-ilustradores que contribuyen a ampliar la lectura de los cuentos, lo que da como resultado una galería de interpretaciones icónicas muy interesante por su variedad de técnicas, de perspectivas, de intencionalidades.

Cinco ilustradores, cinco estilos y, sobre todo, cinco formas distintas de concebir la labor del ilustrador. Aun cuando todos ellos mantienen una casi escrupulosa relación de analogía con el texto; observadas las cinco maneras distintas de interpretarla, se percibe una gran diferencia: la que va desde el trabajo hecho con corrección y pulcritud, pero carente de rasgos que enriquezcan el resultado final con algo más que el convertirse en lo que, en 1877, Henry Houssaye denominó "le sommaire animè du livre" (en Kaenel 2005: 7); a la obra en que se adivina esa unión de las artes a que alude el frontispicio de Tony Johannot para la revista *L'Artiste* en 1831 y que terminará por convertirse en "la justification typique des éditions illustrées" (*Ibidem*: 209), de la que la revista *Apuntes* se hace eco en algunas de sus portadas (nº 14, nº 22, nº 26).

Al margen de que toda ilustración implica una interpretación, aunque ésta se reduzca a la mera elección del episodio ilustrado, no cabe duda de que el grado de implicación del artista plástico con el texto narrativo da como resultado unas imágenes u otras, y eso lo percibe cualquier lector a primera vista. Hay ilustraciones sobre

[12] Las únicas pruebas de esta amistad las intuyo en el tono utilizado por Navarro Ledesma para referirse a ella en sus cartas a corresponsales como Pérez Galdós. De hecho es posible que sea Galdós el que anime a Pardo Bazán, ya que él también colabora, aunque muy brevemente, con la revista.

[13] "Así y todo" pasó a formar parte del volumen *Cuentos de amor* (1898); "Los hilos" y "Miguel y Jorge" aparecerán en *Cuentos sacro-profanos* (1899); "Que vengan aquí..." apareció en *Un destripador de antaño* (1900) y "En el santo", Semilla heroica" y "Suerte macabra" en *En tranvía. Cuentos dramáticos* (1901). "Suerte macabra", apareció en *La Revista Moderna*, acompañado de la misma ilustración que en *Apuntes*, el 17 de diciembre de 1898.

En algunos de ellos, la presencia de múltiples variantes (hasta las casi treinta en "Así y todo" y "Que vengan aquí...") evidencian el trabajo de pulido y matización a que la autora somete a sus cuentos cuando debe revisarlos para una segunda publicación en volumen.

las que la mirada pasa indiferente, que no añaden nada a lo que el texto presenta, y hay otras que obligan a una segunda mirada, atenta ahora para percibir lo que el artista ilustrador quiere que veamos.

Esta diferencia se percibe con claridad en un estudio comparativo de las viñetas que acompañan/ilustran a los siete cuentos de Pardo Bazán. Dos de ellos, "Los hilos" y "Que vengan aquí...", cuentan con unas correctas ilustraciones, en las que el grado de dependencia respecto de los discursos narrativos es máxima; que se diferencian entre sí sobre todo por el tipo de material utilizado, además de por los obvios rasgos de estilo propios de cada uno de los autores.

En el primero, Álvaro Alcalá Galiano[14] ha acudido a la pluma y las viñetas se han limitado a reproducir visualmente tres momentos de la narración de manera escueta, limpia de retórica. Se trata de tres dibujos centrados en un motivo principal, sin acompañamiento de ningún otro elemento que perturbe o distraiga la atención: el herido, con cuyo supuesto accidente se inicia el relato (Fig. 1) y la lectura del manuscrito que arroja luz sobre el extraño comportamiento del muerto y que responde a lo que dice el texto: "lo desciframos a la luz de las velas que alumbraban el cadáver". (Fig. 2). La tercera viñeta tampoco añade nada, se conforma con mostrar una situación habitual: unos palcos de teatro ocupados por unas damas, junto a ellas un hombre en actitud pensativa (Fig. 3). En este caso no sólo no añade, es que tampoco reproduce la situación que el texto relata, difícilmente ilustrable desde luego.

Pero Alcalá Galiano ha añadido algo a la derecha, fuera ya de la viñeta: una tela de araña, que, quizá, de manera simbólica pueda referirse a las extrañas visiones padecidas por el protagonista y que explican tanto su extraño comportamiento como el desenlace trágico de la historia. Una aportación interpretativa que difiere de la actitud mantenida hasta ese momento de negarse a interferir en el texto, a distraer la atención del lector, quizá. Una postura ésta muy propia de una época en la que el ideal de ilustrador era, en palabras de Francisco Nieva, el que trabajaba "ceñido al texto, forzándose a una fusión con el autor". (Nieva 1994: 13).

La misma corrección y también la misma falta de intencionalidad son lo que caracteriza a los tres dibujos de Fernández Mota[15] para el relato "Que vengan aquí...". Las dos viñetas (Figs. 4, 5), situadas en la primera página, con la clara intención de subrayar las diferencias entre un gitano y un gallego a que alude el texto, no son más

[14] Alcalá Galiano, Álvaro (Bilbao 1873- Madrid 1936). Pintor y decorador que cultivó escenas costumbristas en ambientes centroeuropeos. "A los diez y ocho años entra en el estudio de Jiménez Aranda, de quien aprendió el vigor y la escrupulosidad del dibujo, así como en años posteriores siendo discípulo de Joaquín Sorolla, habría de surgir el colorista impetuoso, el enamorado del aire libre y el pintor de factura amplia." (Lago 1917). Como pintor se centró en escenas costumbristas o de género. Es uno de los mejores representantes de la pintura paisajista y mural de la primera mitad del siglo XX.

De su relación personal con Emilia Pardo Bazán tenemos constancia, no sólo por el hecho de que ella prologara, en 1910, su obra *Apuntes de Arte*, sino también porque su nombre figura entre los asistentes a un almuerzo ofrecido por la condesa a los Riestra en su casa de Madrid el 17 de mayo de 1916.

[15] Desafortunadamente no he conseguido información biográfica. En los años 1917 y 1919 pinta dos cuadros históricos: *Carga de caballería* y *Entrada de las tropas castellanas en Zaragoza*.

que retratos de tipo costumbrista, con especial atención a la indumentaria, para los que se ha recurrido a técnicas distintas: pluma y acuarela. Por lo demás, retratos tópicos en cuanto a los rasgos, vestimentas y actitudes. Se completa la ilustración del cuento con una tercera viñeta (Fig. 6), de mayor tamaño, acuarela o aguada[16], que reproduce el momento clave de la historia. Un grupo formado por el hombre, los dos animales y la puerta del corral, en el que destaca la expresividad de la cara del hombre, la habilidad para disponer las figuras y el entorno, pero que no amplía ni enriquece la lectura.

Si bien los dos pintores vistos hasta aquí han limitado su trabajo a la más escueta visualización del discurso, en los dos ilustradores siguientes: Benedito y Méndez Bringa, cada uno de ellos encargado de la ilustración de dos cuentos, encontramos una labor más esmerada, en la que se observa, en un caso una búsqueda de embellecimiento plástico de las viñetas, además de una lectura quizá más atenta; mientras en el otro lo que se nos muestra es un trabajo concebido en términos más cercanos a lo que hoy entendemos por la profesión de ilustrador.

En el primer caso el artífice es Manuel Benedito[17], un jovencísimo pintor (en ese momento tenía 21 años), discípulo de Joaquín Sorolla, recién llegado a Madrid y de quien afirma Sánchez Vigil que, junto con Navarro Ledesma fue el responsable de la puesta en marcha de la revista *Apuntes*[18].

Benedito ilustró el primer cuento de Pardo Bazán aparecido en el semanario, "En el santo", un cuento de circunstancias, puesto que aparece el día 15 de mayo, San Isidro, fiesta mayor en Madrid. Para ello acude Benedito a la aguada y comienza con una viñeta de tamaño grande, que ocupa casi toda la página.

Lo que más llama la atención de esta viñeta (Fig. 7) es la figura que ocupa el primer plano y que no tiene nada que ver con la historia. Su tamaño sumado al gesto relajado con que apoya la cesta a un costado, la alegría del rostro y la inclinación festiva de la gorrilla contrastan con el gesto adusto de la pareja que aparece en segundo plano y –desde luego– con el esfuerzo físico asomado al rostro del chiquillo situado en el extremo derecho de la imagen. Este colocar el centro de atención –con lo que ello significa de instar al lector a comenzar la visualización por ella– en una figura ajena a la historia y cuya expresión difiere de las de los tres del segundo plano anticipa el tono, si no el tema del relato: la tristeza conviviendo con la alegría de la fiesta.

[16] La carencia de originales, en este y los demás casos, impide precisar la técnica utilizada.

[17] Benedito y Vives, Manuel (Valencia 1875-Madrid 1963). En 1888 comienza sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, donde estudió con Salvá y Vilá. En 1894 entra en el taller de Joaquín Sorolla y dos años después viajó a Madrid con su maestro. Pensionado de 1900 a 1904 en la Academia Española de Roma. En 1904 fijó su residencia en Madrid. Ejerció como profesor de colorido y composición en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, sustituyendo a Sorolla y, posteriormente, llegó a ser director de la misma.

Cultivó el retrato, el bodegón, tipos locales y paisajes. Su pintura es de un matizado estilo impresionista de gran luminosidad, y en ella se aprecian influencias de la pintura flamenca.

Como ilustrador colaboró en las revistas madrileñas: *Apuntes*, *La Revista Moderna* y *Blanco y Negro*.

[18] Vista su juventud y su más que probable falta de relaciones en Madrid, sospecho que su papel, al menos al principio, debió ser menos crucial de lo que afirma Sánchez Vigil, si bien es cierto que su firma aparece con muchísima frecuencia a lo largo de los 50 números que alcanzó la revista.

Busca el ilustrador subrayar la soledad, abandono y maltrato en que vive el niño protagonista de la historia y que la anécdota no hará más que acrecentar. Un cesto de un tamaño a todas luces excesivo para su escasa corpulencia y una distancia que le aísla de la pareja. El mismo aislamiento que se mantiene en la viñeta segunda (Fig. 8), en que el niño contempla cómo su padre se incorpora para acercarse a la mujer sentada frente a él, y un abandono que se manifiesta en el gesto entristecido del niño que, ya perdido de sus padre y madrasta, observa un grupo formado por una madre amamantando a su criatura mientras es contemplada por su pareja (Fig. 9).

Las tres viñetas se completan con el añadido de un fondo ambiental, grupos de gente, casetas de feria, que incrementa esa sensación de soledad que persigue a Sidoro, hasta que "a fuerza de aturdimiento, de cansancio, de calor, de susto, de tristeza, se quedó, efectivamente, dormido".

Contienen los iconotextos, pues, una fuerte carga expresiva lo que sugiere que, en el caso de Benedito, la fidelidad al texto no está reñida con la búsqueda de la creación artística, y de conseguir que el espectador sienta la historia sin necesidad casi de acudir al texto; y esta misma actitud se mantiene en las ilustraciones del cuento siguiente: "Semilla heroica".

Ha optado Benedito en este caso por resolver con una aguada y un dibujo a pluma el comienzo y el final del cuento, en los que la figura más importante es la del personaje protagonista: el monosabio *Cominiyo*: "la perla de su oficio: un chulapillo vivo y ágil como un tití, que parecía volar." Esa viveza a que se refiere el texto aparece plasmada en la mirada con que el monosabio se dirige al lector en la primera viñeta (Fig. 10), en un dibujo en el que su protagonismo viene subrayado por la sensación de inacabado que presenta. Viveza y alegría trasmutadas en la mirada perdida de la tercera viñeta (Fig. 11), que persigue plasmar la situación que el texto describe: "como él ignoraba la gravedad de la herida, se agitaba en un frenesí de alegres esperanzas y de ambiciosas aspiraciones".

La segunda viñeta (Fig. 12), de mayor tamaño y para la que el pintor ha acudido a la aguada (quizá témpera), es, sin lugar a dudas, la que manifiesta de manera más evidente esa búsqueda de creación artística, que no se limite a iluminar un texto. Nada de lo que vemos en esta ilustración responde a lo narrado:

> *Ya el toro se lanzaba hacia la nueva presa, y ya el picador se veía recogido y despedido hasta las nubes, cuando una figurilla menuda apareció firmemente plantada sobre el vientre del tendido caballo, y retando al toro con temeraria bizarría, le hirió repetidas veces con la mano en el inflamado morro y hasta osó juguetear con los agudos cuernos... mientras salvaban al picador. Cominiyo, que intentaba salir escapado, ya realizada la proeza, saltó hacia atrás, resbaló en la viscosa sangre, un charco rojo que el caballo había soltado de los pulmones, y el toro lo pilló allí mismo, contra las tablas, y le enganchó y le levantó en alto y le dejó caer inerte.*

Benedito ha eludido la cruenta descripción del texto, ha preferido sacar a *Cominiyo* a los medios y suavizar el naturalismo de la escena, ofreciendo una imagen menos dura de la cogida, con algún atisbo de humor en ese salto del monosabio entre los pitones de un toro al que un torero intenta frenar tirándole del rabo. Obviamente lo que

ha conseguido es un cuadro de ambiente torero, un tema frecuente en la pintura de la época dentro de la escuela del realismo costumbrista, en el que no faltan los tendidos, el grupo en torno a caballo y picador –tan alejados que no se percibe nada de lo descrito– y en el que el eje central lo constituye la figura del torero que está de espaldas.

El cuidado puesto en la indumentaria de las tres figuras centrales, en la distribución de elementos ambientales –tendidos, grupo de monosabios atendiendo al picador caído, pero pendientes de lo que sucede en el ruedo– y, posiblemente un excelente colorido, nos habla de una obra de creación que va más allá de la mera representación de un texto.

Con el último ilustrador de este grupo de cuentos, Méndez Bringa, estamos ante lo que los estudiosos del tema denominan un ilustrador puro. José Francés, en un artículo de 1945[19] decía que Méndez Bringa "era el ilustrador por ciencia y potencia (...), poseía el escrúpulo, la cultura, la imaginación, el "concepto de ambiente" necesarios para un buen ilustrador" (Francés 1945:17), y añadía que uno de los rasgos que le caracterizaban era: "el realismo sencillo, palpitante de naturalidad, sin esfuerzo de claridad expresiva. Jamás en Méndez Bringa el ilustrador deja de servir al escritor, de serle fiel en la explicación gráfica del relato" (*Ibidem*: 18).

Francisco Nieva, evocando los dibujos de Méndez Bringa aparecidos en *Blanco y Negro*, alaba el "obligado acento de verosimilitud y determinación ambientales", y dice de él que "ha sido un ilustrador magno, de impoluto oficio e imaginación inagotable" (Nieva 1994: 13). Ambos, Francés y Nieva, subrayan su identificación con los autores a los que ilustraba, y desde luego un buen ejemplo de este aserto lo constituye el trabajo realizado para los relatos pardobazanianos, que, por cierto, constituyen la única colaboración del ilustrador con esta revista.

El relato "Miguel y Jorge" consiste en un corto diálogo, mantenido en el Paraíso, por S. Miguel Arcángel y San Jorge, que gira sobre la pertinencia contemporánea de sus respectivos cometidos. Pero antes de que se inicie, el narrador se ha extendido en una larga y detallada descripción de la vestimenta y del aspecto de los personajes. Y eso es lo que fielmente ha recogido Méndez Bringa en su témpera: el momento del encuentro "a orillas de un río del Paraíso, muy azul y muy manso", con los dos personajes situados de manera que se puedan observar los detalles que sobre ellos ha ofrecido un narrador muy interesado en que el lector se centre en eso precisamente. De hecho, las descripciones vienen precedidas del siguiente comentario: "se saludaron cortésmente, mirándose con singular placer. Y a fe que tenían que ver los dos, y aún en qué regocijar la vista".

Cotejados texto e ilustración, –solamente una, de gran tamaño– (Fig. 13) poco se echa en falta del primero en la segunda, a pesar de, o quizá, gracias al detallismo de la descripción:

[19] En este mismo trabajo, Francés lamenta "que no se publicase, por ejemplo, una edición de los cuentos de Emilia Pardo Bazán ilustrados por Méndez Bringa", ya que "aquella infinita, aquella inagotable riqueza de temas, lugares, épocas, figuras, con la natural consecuencia de muebles, trajes, accesorios, etc., que supone una tan amplia diversidad de motivos, era servida por Méndez Bringa con singulares aciertos de interpretación plástica". (Francés 1945: 18)

Miguel llevaba descubierta su cara imberbe, de facciones enérgicas y finas, de tez blanca y sonrosada como la de una linda doncella; la alzada visera del yelmo resplandecía sobre su frente como una diadema, y los rubios cabellos, en bucles serpentinos y elásticos, flotaban acariciando el cuello de marfil, que no tapaba la escotada gola de acero nielado de oro. Su ceñida loriga de escamas de plata señalaba con flemosas líneas las formas vigorosas y exquisitas de un gallardo torso; las puntas de su banda de crespón carmesí, recamada de perlas, se anudaban al costado y caían hasta la pierna desnuda bajo el rico faldellín: dos gruesos topacios abrochaban la tobillera de sus sandalias, y de su brazo derecho, luciendo la valiente musculatura, embrazaba una lanza de bruñido fresno, con flecos de seda en torno a la moharra aguda y terrible. Las fuertes alas del ángel eran de la pluma más suave y blanca, pero hacia la extremidad se teñían de viva púrpura, como si se hubiesen humedecido en la sangre de los enemigos de Dios.

Ni un solo detalle se la ha escapado al ilustrador, lo mismo que sucede con la descripción del caballero, más breve, con mayor presencia de elementos subjetivos y, por tanto, de más difícil plasmación.

Jorge no tenía alas; era un hombre, un grave guerrero, hermoso a su manera, digno de la grave admiración con que le contemplaba Miguel. Alto y membrudo, llevaba con marcial desembarazo, y como si no advirtiese su peso el arnés completo de batalla, de coraza bombeada, añadido de brazales, rodilleras, quijotes, grebas, gorguera y yelmo, todo labrado a la milanesa, historiado, cincelado y deslumbrador. Al andar, las piezas de la armadura se entrechocaban y exhalaban un sonido claro y metálico. Curioso penacho de plumas coronaba el casco que tenía por cimera un endriago de esmalte verde. El rostro de Jorge respiraba ardor y lealtad; pálido, de garzos ojos, una puntiaguda barba castaña lo hacía más varonil.

Las dos figuras están insertas en un paisaje abigarrado –que recuerda las ilustraciones inglesas, escuela en que se formó el dibujante– en el que el estatismo de las figuras y la presencia lejana de ese río tan manso producen la sensación de momento detenido, único, en el que lo que toca al lector es contemplar detenidamente su belleza.

El siguiente cuento: "Suerte macabra" tiene, al igual que el anterior, una única ilustración –témpera, de nuevo– también de gran tamaño (Fig. 14), si bien en este caso adaptada a la disposición tipográfica del texto. Ha elegido Méndez Bringa un momento del episodio final del relato, cuando, convencidos el protagonista y la reciente viuda de su amigo de que el billete de lotería premiado ha sido enterrado junto con el difunto, resuelven "entrar por la calle de en medio y sobornar al encargado de la custodia del cementerio para que abriese el nicho y el ataúd."

No falta en el dibujo un fondo de paisaje marino, como indica el texto, ni los elementos del tétrico ambiente que la narración especifica: "Encuéntrase el cementerio de M. situado a orillas del mar, y la noche en que se realizó la lúgubre hazaña, era de tormenta horrible: silbaba el viento entre los negros cipreses...". De nuevo la fidelidad al texto se hace presente en el dibujo que sitúa en primer plano a la pareja amedrentada

pero firme en su propósito, cuyos gestos y expresión indican, magistralmente, el momento de tensión que están viviendo. Mientras, de espaldas, el sepulturero, convenientemente rodeado de sus utensilios de trabajo, procede a la apertura del nicho.

Un buen ejemplo, creo, de esa suma de fidelidad al texto y creación artística que caracteriza los dibujos de este gran ilustrador y sitúa la calidad de sus viñetas por encima de algunas de las que hemos contemplado.

En "Así y todo...", Rafael Hidalgo de Caviedes[20], si bien en la primera y tercera viñetas se ciñe al texto, en la segunda avanza un paso y reconstruye un episodio, sólo citado en el mismo. Esto significa, dentro del conjunto contemplado hasta ahora, que estamos ante el único ejemplo de abandono momentáneo de la analogía, de fidelidad al texto narrativo, en una búsqueda de interpretación personal, de enriquecimiento de la lectura mediante la reconstrucción de un episodio eludido en el relato.

La primera viñeta (Fig. 15) responde a la frase: "juntos hacíamos corbetear [sic] a nuestras monturas delante de las floridas rejas" y eso es lo que representa la aguada. La tercera (Fig. 16), reproduce el momento en el que el personaje central, ya sentenciado a muerte, se confiesa ante el amigo, "cogiéndome las manos entre las suyas abrasadoras", dice el texto, que nos ha advertido previamente de que el reo "tenía los ojos tenazmente fijos en la puerta de la capilla". Caviedes, en una acuarela de gran tamaño, fija la atención en esa mirada y en el gesto atento y comprensivo del acompañante, así como en esa puerta de una reciedumbre –a mi entender– intencionadamente exagerada, que no se abrirá por mucho que hacia ella mire el condenado.

La segunda viñeta (Fig. 17), también de tamaño grande, es la que presenta al lector un episodio no relatado. El texto informa de los hechos de la siguiente manera: "Cierta mañana se esparció por M*** la noticia de que el capitán Ortiz había sido encontrado muerto, con un balazo en el pecho y otro en la cabeza, casi a las puertas de su domicilio". La viñeta muestra el momento inmediatamente posterior a la consumación del asesinato, con la presencia de los tres protagonistas del mismo: un cadáver en primer plano, un asesino que huye y un testigo, en este caso una mujer, que impávida contempla la escena. La presencia de esa mujer se constituye en una aportación importante a la imagen que de ella ofrece el texto. Al situarla como testigo impávido del asesinato de su marido se incrementa su aura de maldad, así como la ruindad de los hechos ve aumentada su vileza mediante esa figura que huye al final de la calle. Un crimen, inducido por una mujer perversa y cometido por un ser sin carácter, reducido en la viñeta a una sombra. Caviedes no se ha limitado a enriquecer la lectura mediante la visualización de un episodio inexistente, sino que además aporta una lectura ética del suceso.

[20] Hidalgo de Caviedes, Rafael. (Quesada, Jaen 1864-Madrid 1950). Pintor y restaurador. Inició sus estudios en Córdoba que prosiguió en Madrid, en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. En 1884, becado por la Diputación de Jaen, viaja a Roma. En 1893 se establece en Madrid, donde trabaja como restaurador en el Museo Arqueológico y como profesor en la Escuela de Artes e Industrias. En 1898 es nombrado subdirector del Museo de Arte Moderno, donde llevó a cabo tareas de conservación y restauración. Como pintor, su estilo se mantuvo dentro de un realismo decimonónico con fórmulas afines al luminismo y temática a menudo andaluza.

En conjunto los siete trabajos responden a la concepción que de la ilustración se tenía en aquel momento. Prima, en efecto, la fidelidad al texto, sin que ello obste para que, cada uno de los ilustradores muestre su peculiar forma de concebir esta actividad. En unos la distancia entre estos dibujos y el resto de su obra es amplia, mientras en otros parecería que su colaboración en estos trabajos vendría a ser una continuación de su aprendizaje, o un ensayo de obras de mayor envergadura. Responden las ilustraciones a la tradición narrativa del realismo pictórico de fines del siglo XIX, de ahí la facilidad para identificarse con unos relatos concebidos también, salvo la excepción de "Miguel y Jorge", dentro del marco del realismo-naturalismo literario.

El conjunto constituye una muestra muy interesante de posibilidades, tanto plásticas como narrativas, vista la variedad de temas y tonos que reúne los cuentos y que encuentra en sus ilustradores un digno correlato.

Bibliografía

BERUETE Y MORET, Aureliano. (1926). *Historia de la Pintura Española en el siglo XIX.* Madrid. Ruiz Hermanos.

CORELL DOLZ, Inmaculada. (1989). "Benedito, Benlliure Ortiz, Dubon, Pinazo Martínez. Una aproximación al postsorollismo." *Archivo de Arte Valenciano.* LXX. 111-116.

FONTBONA, Françesc. (2000). "La ilustración gráfica. Las técnicas fotomecánicas." *Summa Artis.* XXXII. Madrid. Espasa-Calpe. 429-607.

FRANCÉS, José. (1945). *Los dibujantes e ilustradores españoles contemporáneos.* Madrid. Publicaciones de la escuela de Artes y Oficios Artísticos de Madrid.

KAENEL, Philippe. (2005). *Le métier d'illustreur. (1830-1880).* Genève. Droz

LAFUENTE FERRARI, Enrique. (1956). *Catálogo de la Exposición conmemorativa del centenario del pintor.*Madrid. Grafiplis.

LAGO, Silvio. (1917). "Artistas contemporáneos. Álvaro Alcalá Galiano". *La Esfera* 178, 26 de mayo.

MANAUT VIGLIETTI, José. (1950). "Sorolla y el sorollismo". *Ribalta* 77-78. Mayo-Junio.

MUSEO DEL PRADO. *Enciclopedia online.*

NIEVA, Francisco (1994). "Evocación del antiguo *Blanco y Negro*" *Un siglo de ilustración española en las páginas de* Blanco y Negro. Madrid. Prensa Española. 9-22.

PARDO BAZÁN, Emilia. (1896). "Así y todo...". *Apuntes.* 25, 6 de septiembre.

— "En el santo". *Apuntes*, 9, 15 de mayo.

— "Los hilos". *Apuntes.* 17, 12 de julio.

— "Miguel y Jorge". *Apuntes.* 32, 25 de octubre.

— "Que vengan aquí...". *Apuntes.* 31, 18 de octubre.

— "Semilla heroica". *Apuntes.* 19, 26 de julio.

— "Suerte macabra". *Apuntes.* 37, 29 de noviembre.

SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel. (2008). *Revistas ilustradas en España. Del Romanticismo a la Guerra Civil.* Gijón. Ed. Trea.

TORRES, David. (1977). "Veinte cartas inéditas de Emilia Pardo Bazán a José Yxart (1883-1890)". *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LIII. 383-409.

Un siglo de ilustración española en las páginas de Blanco y Negro. (1994). Madrid. Prensa Española.

Apéndice de figuras citadas

Fig. 1. Los hilos.

Fig. 2.

Fig. 3.

Fig. 4.

Fig. 5. Que vengan aquí.

Fig. 6.

Fig. 7. En el santo.

Fig. 8. En el santo.

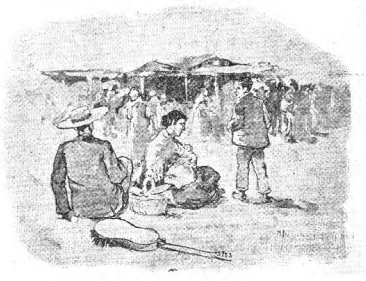


Fig. 9. En el santo.

Fig. 10. Semilla heroica.

Fig. 11. Semilla heroica.

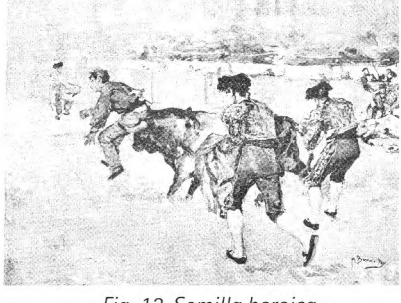


Fig. 12. Semilla heroica.

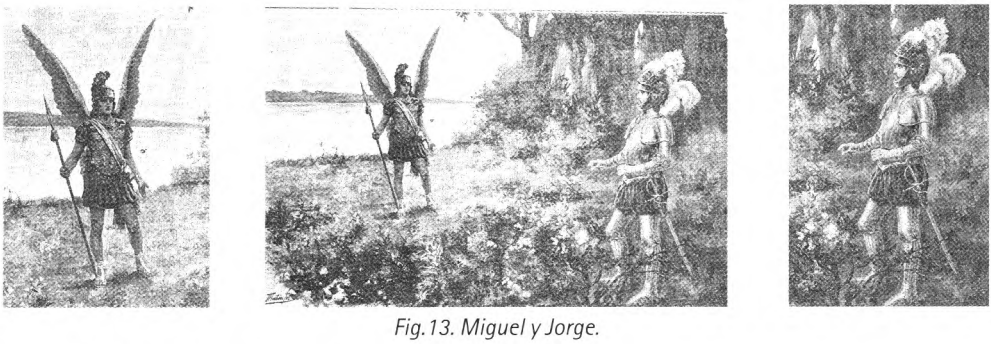


Fig. 13. Miguel y Jorge.

Fig. 14. Suerte macabra.

Fig. 15. Así y todo.

Fig. 16. Así y todo.

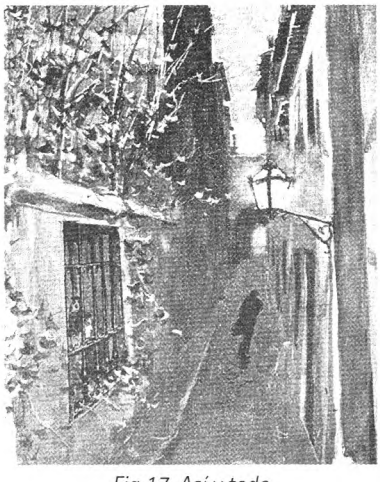
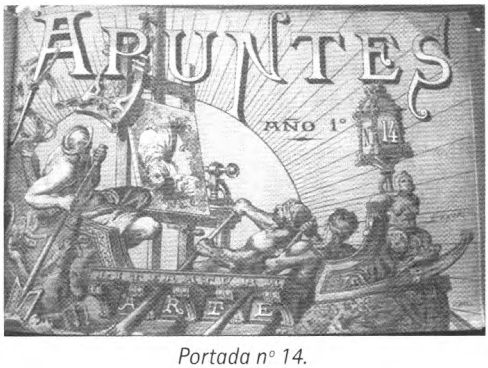


Fig. 17. Así y todo.



Portada nº 14.

Portada nº 22.

Portada nº 26.