La ilustración gráfica

EN EL UNIVERSO

GALDOSIANO

E X P O S I C I Ó N
30 AGOSTO - 30 SEPTIEMBRE
1 9 9 3

SALA DE EXPOSICIONES DEL
CENTRO INSULAR DE CULTURA

EN febrero de este mismo año de 1993 el profesor Ortiz Armengol concluía una conferencia invitando al público asistente a la investigación sobre la figura galdosiana: conocer al hombre, indagar en su obra. Realizó entonces una reflexión que ahora cuando quisimos celebrar adecuadamente el 150 cumpleaños del nacimiento de Don Benito Pérez Galdós nos sirvió de estímulo para iniciar la tarea de organizar una exposición que a la vez de acercar al pueblo llano al personaje en cuestión sirviese de soporte visual para los trabajos que presentarían los cientos de eruditos galdosianos que acudían al Congreso y que al estar éstos esparcidos en la actualidad por el total del globo terráqueo no tenían facilidad al acceso de unos documentos conservados en los anaqueles de su casa natal. (Las Palmas de Gran Canaria).

De Don Benito se «ha dicho todo», de ahí que poner de manifiesto por medio de una simple Exposición cualquiera de sus infinitas motivaciones que en vida le ayudaron a escribir hubiese sido una tarea resabida que perdía originalidad, y que no estaba a la altura del evento pro celebración. Este especial cumpleaños debía, debe, enseñar al público en general un lado íntimo del autor canario, del escritor universal, a pesar de tener del mismo noticias fundamentadas a través de los muchos inventarios ya realizados y publicados sobre su biblioteca. El potencial de la misma está aún por conocerse. De hecho nosotros al coordinar esta Exposición así lo hemos refrendado.

Pérez Galdós, como hombre finisecular que fue, se vio atrapado por la oleada de productos impresos que bañaban el mundo occidental. Pero además esta moda, —tendencia a la que hemos denominado con cierta licencia literaria *timbremanía*, por aquellos del «efecto timbrado»—, venía a su persona como anillo al dedo, ya que él era un hombre necesitado de recursos reales que tuviesen el poder de la sugerencia; el alimento de un animal llamado creatividad. Es más, en su historicismo «inventa» lo necesario, el resto es puro documentalismo.

Por otro lado tenemos que Don Benito fue a todas luces un fetichista consumado, su amor por los objetos y muy especialmente por los objetos impresos es palpable cuando registramos su legado, una babélica montaña de libros apuntalada por sus correspondientes galeradas, los borrones dibujados de sus borradores correspondientes, cartas de sus amigos, opiniones de sus enemigos, postales del viaje, recuerdos de una visita, la foto de aquel accidente, un informe secreto, la credencial de un masón, el menú del *mejor restaurante del Mundo*, la tarjeta de visita, la factura del hotel inglés, una postal, revistas de letras, la entrada al Vaticano, revistas de fotos, el cartel del espectáculo teatral, más revistas de fotos, cuadernos ilustrados, recortes de niños, caballos de papel, barcos varados, teatros acuáticos...

El Universo galdosiano, las ruinas de una civilización artesanal.

A. SEBASTIÁN HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ

I

BIOGRAFÍA

HACIA UNA BIOGRAFÍA DE GALDÓS

PEDRO ORTIZ ARMENGOL

EL secretismo de los Pérez Galdós lo heredó el escritor, y lo cultivó con esmero. No habló ni escribió nada acerca de su infancia, de su familia, de sus hermanas. Cuando al final de su vida y ya casi ciego, despacha unas brevísimas memorias, de su infancia no dice más que esto «Yo fui un chico corriente, mi historia de niño no tiene el menor interés...». A su amigo y simpatizante Leopoldo Alas, colega; y prestigio igualable al suyo propio, no le dice nada cuando Alas, en 1889, pretende hacer un relato biográfico de Don Benito. Irónicamente Alas había de decir «He estado con él varias horas y no he averiguado más que una cosa: que nació en Las Palmas de Gran Canaria.

No habló apenas de sí mismo y han tenido que ser los investigadores; canarios y norteamericanos, principalmente —los que, buscando documentos, buscando rasgos y buscando datos— están tratando de moldear una estatua viva del hombre Galdós. Hay que apelar a los materiales autobiográficos que puedan hallarse en el entramado de sus escritos pues, como es sabido, la parte principal de la vida del escritor se halla en su obra (si bien, en la de Galdós apenas se muestra: hay que buscarle en ella).

Vivió en esta su isla natal hasta sus 19 años; vivió a partir de entonces una vida de estudiante señorito en Madrid; no tuvo que trabajar penosamente, siendo niño, como hubo de hacerlo en Inglaterra Carlos Dickens. El paralelo y el contraste, con el gran colega inglés ofrece aspectos muy curiosos y un momento en cierto modo paralelo en cuanto uno y otro comienzan una etapa de sus vidas respectivas trabajando en sus respectivos parlamentos.

Dickens, enorme laborioso, destacó como el mejor taquígrafo de la Cámara de los Comunes y de ese trabajo pasó a colaborar en los periódicos que resumían las sesiones de la Cámara. Curiosamente Galdós también trabajó en sus inicios haciendo resúmenes y reseñas, si bien no taquigráficas, de las sesiones de las Cortes españolas. Galdós había abandonado la Universidad, falto de todo interés por el estudio de las leyes, pero pronto dió, aún muy joven, una campanada, al ser encargado de dirigir «de facto», *La Revista de España*, la publicación más importante del Madrid de la época.

Había ganado la confianza de José Luis Albareda, un jerezano muy listo, y también inteligente, que comprendió su valía, le protegió decididamente y le hizo director, en tiempos del rey Amadeo, del diario gubernamental llamado *El Debate*, que apoyaba a la monarquía de Saboya. A sus veintitantos años Benito Pérez Galdós dirigía el diario del Gobierno y lo hacía discretamente —por deseo propio o por imposición de Albareda— porque su nombre no aparecía en la cabecera del periódico, sino junto al pie de imprenta. Cuando Don Amadeo abdicó el joven periodista quedó en mala situación pero había aprendido mucho en el oficio y como novelista. Después de sus tanteos en este género —*La Sombra, La Fontana de Oro, El Audaz*— efectuó un giro de noventa grados y emprendió una serie de novelas radicales, oportunas empeñando en ellas su inteligencia y su percepción de la realidad, pues supo ver que había un público para aquel tipo de novelas y *Doña Perfecta, Gloria*, etc., son aciertos totales: políticos y sociológicos, que le abren el camino del éxito y el de una popularidad que ya no se perdería nunca.

En sus tanteos para hallar su camino, junto a los aciertos citados encontrará otro muy considerable; la novela histórica, que insiste en aquella fórmula ya descubierta en *La Fontana de Oro* y *El Audaz*. La novela *Trafalgar* abre la ruta de los *Episodios Nacionales*, que alcanzarían cerca de medio centenar, un esfuerzo titánico muy rentable pues —aparte de una decena de «Novelas Contemporáneas» máximas— ¿no va a «quedar» Galdós, en primer lugar, como «el autor de Los Episodios»?

Ello no está desligado de sus circunstancias personales. Es ya muy conocido que su padre, Don Sebastián Pérez, fue un voluntario del Batallón Canario en la guerra contra la invasión francesa, y que el niño Galdós hubo de oir en su casa, a su padre, tío y parientes, ecos de

la guerra contra Napoleón. De allí surgiría la figura —un algo ingenua— del protagonista de la Primera Serie de los *Episodios Nacionales*. También es la familia —su tío carnal Benito Galdós Medina, hermano de su madre— hallaría el escritor el tipo del oficial liberal, conspirador y aventurero— que idealizaría en la figura del protagonista de la Segunda Serie y que ya había aparecido, como tipo, en *La Fontana de Oro*. Benito Galdós Medina viajó a Francia e Inglaterra antes del pronunciamiento de Riego; sería un exilado después de la invasión absolutista de 1823, en París recibió la visita de su cuñado Don Sebastián, según documentos que me salieron al paso en los Archivos Nacionales de Francia, que publiqué en *La Estafeta Literaria*, de Madrid, hace veintitantos años y que ya se han incorporado a la biografía de Galdós.

Esta vital familia canaria —con sus miembros viviendo en Cuba, en el Perú, en otros países del continente americano— o luchando en la guerra carlista, daban modelos para los mundos novelescos. De la realidad histórica vinieron a los Galdós la familia Tate, de origen escocés, y con asentamiento en la Florida y en otras tierras norteamericanas. De esa familia surge el, apenas conocido y salido, primer amor del adolescente Galdós, quizá condicionante de su invariable soltería, mantenida durante toda su vida. Sus tendencias se reflejarían en sus actitudes y conductas; estas aparecerán, más o menos visibles, y soterradas, en tales o cuales páginas de sus novelas. Con esto y sus cartas; con un poco más de lo visto u oído por sus contemporáneos; y con papeles que van apareciendo aquí o allá, hoy puede presentarse un retrato extenso de Don Benito Pérez Galdós, con incógnitas allá o aquí, con dudas que ya nunca podrán disiparse porque solamente el propio interesado podría haberlas hecho desaparecer. El tiempo acabará por sacar a la luz una imagen de Galdós y de su entorno familiar y social.

Y nos traerá, aquí o allá, alguna noticia sobre esta o la otra amante, o sobre tal o cual persona —aquella muchacha noruega que pudo haber sido su esposa, pero que no lo fue— o sobre alguna que otra obsesión, o manía, de su vejez. Se podrán seguir mejor sus trayectorias políticas, no siempre coherentes, o sus ideas y actitudes en materia religiosa. O acercarse al expediente que figura en los archivos de la Academia Sueca nos dirá de qué manera entre 1912 y 1916, Galdós estuvo en algún momento acercándose o alejándose de la posibilidad de obtener el Premio Nobel.

El examen del entorno del escritor nos dará luz acerca del origen de algunas de sus obras, como cuando emprende las novelas de Torquemada en momentos de agobios financieros que le ponían a merced de usureros y prestamistas. O como la situación amorosa, recientemente estudiada en su correspondencia, que dio claramente origen a su novela *Tristana*.

Un caso particular de argumento sacado de la vida real y llevado a una novela como un elemento básico en esta es el que vamos a señalar, por primera vez, en las líneas que siguen: cuando el joven Galdós llegó a Madrid en 1862 se acogió a la amistad de su condiscípulo León y Castillo, y a una especie de protección de otro canario, el marqués de la Florida, quien quedó constituido como «tutor» o «avalista» del recién llegado. El marqués, rico y desenvuelto, estaba muy bien situado en Madrid, donde cursaba estudios de Derecho, con algo más de aprovechamiento que el recién llegado Galdós, pero no mucho más. El marqués fue, a nivel de estudiante, uno de los protagonistas de la algarada del año 65 conocida como «noche de San Daniel» que tanto impresionara a Benito Pérez Galdós y de la que tanto partido literario había de sacar, pues de ella arranca el magistral comienzo de *Fortunata y Jacinta*. Más había de obtener de la persona del marqués al llevar las vicisitudes de este al tema central de la gran novela; este señorito revolucionario triunfador en la política radical durante muchos años, tuvo un hijo natural con una mujer humilde de la Orotava, en la isla de Tenerife, hijo al que prestó ayuda económica para darle estudios. El marqués matrimonió años más tarde con una señora adinerada de Santa Cruz, perteneciente a su misma esfera social. Esta

vez no tuvo hijos, lo que constituyó un drama para ella; concluyeron por reconocer al hijo natural, haciéndole su heredero y acogiéndole en el hogar infecundo. Estas situaciones se verán años adelante en *Fortunata y Jacinta*, donde figura el señorito «revolucionario» llamado «Juanito Santa Cruz». Este tiene hijos naturales con «Fortunata» la mujer del pueblo; primero uno, que fallece pronto; después otro. En su matrimonio con «Jacinta» —mujer de su clase y círculo social— la ausencia de descendencia será una tragedia para «Jacinta», la cual acabará aceptando como propio al hijo del marido con la extraña, y, aunque la novela termina y no da más precisiones, debemos presumir que será el heredero establecido.

Muchos enigmas en la vida de Galdós podrán dejar de serlo en el futuro; otros no serán ya nunca descifrados, pero —pese a esta limitación sin remedio— no debemos de cejar en el intento de conocer más y más de su obra y de su persona.

Extraído de *Hacia una biografía de Galdós*
Conferencia dictada en el ciclo «Lecturas de Galdós»,
en la Casa-Museo Pérez Galdós.

BIOGRAFÍA ILUSTRADA

Vista interior de la casa Pérez Galdós. *C/*. Cano. Las Palmas de Gran Canaria.

1843

- El día de 10 de mayo nació Benito Pérez Galdós en la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria, en el seno de una conocida familia de la burguesía local.

1849

- Inició su formación académica al asistir a la escuelita de Doña Luisa Bolt.

1853

- A los 10 años de edad, su padre siguiendo la costumbre de la época lo matriculó en el colegio de San Agustín de Las Palmas de Gran Canaria.

1855

- Sale a la calle el periódico grancanario *El Omnibus* en el que Pérez Galdós presentó sus primeras publicaciones.
- Aprovechando la estancia en Gran Canaria de Elizabeth Murray aprende inglés.

1857

- Se traslada con 14 años a La Laguna para ingresar como alumno en el Instituto Provincial de Canarias.
- Participa como articulista en el periódico manuscrito *Guanarteme*.

1861

- Escribe una obra breve: *Un viaje redondo, por el bachiller Sansón Carrasco.*
- Compone *Poemas de corte satírico-social* durante 1861-1862 como fueron «El teatro nuevo», «Templo Militante», «El Pollo» (editada esta última en *El Comercio* de Cádiz).
- Escribe *Quien mal hace, bien no espere. Ensayo dramático en un acto y en verso, original de un estudiante llamado Benito Pérez Galdós, en el año 1861.* Un drama en verso al que se le reconoce como su primera obra dramática. *El Globo.* Madrid, 27 de enero de 1894.

1862

- En junio termina sus estudios de bachillerato.
- El 29 de septiembre zarpa desde Santa Cruz de Tenerife rumbo a Cádiz en el vapor *Almogávar.*
- A su llegada a Madrid toma una habitación en una casa de huéspedes situada en la calle de Las Fuentes, nº 3. Al año siguiente haría lo propio en otra casa situada en la calle del Olivo nº 9.
- Se matriculó en Derecho en la Universidad Central.

1863

- Conoce como profesor al krausista Fernando de Castro.
- Se matriculó en el curso preparatorio a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central.

Fotografía de París (estereoscopia de Nôtre Dame de París).

1865

- Traduce al español *Los papeles póstumos del Club Pickwick* de Charles Dickens (1837). Había sido una novela por entregas y él la tradujo con la misma intención publicándola en *La Nación*.
- Fue testigo de los sucesos de la noche de San Daniel (10-IV).
- Se hace socio del Ateneo de Madrid.
- Colabora con *La Revista Musical*.
- Escribe para *La Revista de la Semana*.
- Escribe cuento para *La Nación*: «Una industria que vive de la muerte» sobre la muerte de cólera.

1867

- Comienza a escribir *La Fontana de Oro*.
- Viaja a París por vez primera a fin de conocer la Exposición Universal.

1868

- Escribe de nuevo para *La Nación*. «Galerías de figuras de cera».

1870

- Publica *La Fontana de Oro*. Imprenta La Guirnalda, Madrid.
- En *La Revista de España* publica «La sombra», además de «Observaciones sobre la novela contemporánea en España» y «Las generaciones artísticas en la ciudad de Toledo».

1871

- *El Audaz* (Novela, [en adelante N]) en *Revista de España*. Madrid, nº 79-90.
- «La Novela en el tranvía» publicada originalmente en *La Ilustración de Madrid*. Madrid, nº 46 y 47.
- Empieza sus colaboraciones con *El Debate*.

I

La carrera de S. Jerónimo en 1821

Durante los seis primeros é inolvidables años que me faltaron entre 1814 y 1820, la villa de Madrid presenció muchos festejos oficiales con motivo de ciertos sucesos ~~[illegible]~~ declarados ~~fausto~~ en la Gaceta de entonces. Se alzaban arcos de triunfo, se ~~colgaban~~ hacían colgaduras de damasco ~~[illegible]~~, salían á la calle las comunidades, y las cofradías, con sus pendones al frente, y en la noche ~~[illegible]~~ se ~~[illegible]~~ encendían y ~~[illegible]~~ las otones, ~~[illegible]~~ sonde efímera entonaba sus tristes versos de ~~[illegible]~~ circunstancia. Pero en aquellos días el pueblo no se manifestaba sino como un convidado más añadido á la lista de alcaldes, funcionarios, gentiles, hombres, frailes y ~~[illegible]~~ generales: no era otra cosa que un ~~[illegible]~~ cuya parte ~~[illegible]~~ estaban prescritas y señaladas en los estatutos del programa y ~~[illegible]~~ desempeñaba como tal el papel que la etiqueta le prescribía.

~~[illegible]~~ Las cosas pasaron de distinto modo en el período de 1820 á 1823, en que ~~[illegible]~~ ocurrieron los sucesos que ~~[illegible]~~ referiremos en este libro. Entonces la ceremonia no existía, el pueblo se manifestaba diariamente sin previa inscripción impresa en la Gaceta y sin necesidad de arcos, ni vistosas, ni banderas, ni escudos, pronto en ~~[illegible]~~ un momento á la villa entera, hacía se su calle de inmenso recorrido ó inmensa locura, y con un solo grito la ~~[illegible]~~ calma de aquel que se alumbraba. Deseando ~~[illegible]~~ una hoja de la historia y ~~se [illegible]~~ había agitarse con rudo rumor á los pies de Palacio de la casa de Villa de la iglesia de Santa María de Atocha, donde los cortes verificaban su saludable y generosa tarea.

¡Días de muchos lances fueron aquellos para la Villa! Madrid era entonces ~~[illegible]~~ una población de tantas leguas, sucia, ~~[illegible]~~ inmunda, desapacible y oscura; ~~[illegible]~~ sin embargo, no era ya aquel pacífico lugar ~~[illegible]~~

1872

- En febrero fue nombrado director de *La Revista de España* (duró en el puesto hasta noviembre de 1872).
- Pasó el verano en Santander. Allí conoció a un superviviente de la batalla de Trafalgar, al poeta Amós de Escalante.
- *Un tribunal literario*, breve intento de ficción novelesca.
- Reside con su familia en la casa registrada con el número 8 de la calle de Serrano. Madrid.

Foto del barco empotrado y accidentado en Santander.

1873

- Apoyado por el editor Miguel H. Cámara, titular de la casa La Guirnalda, comienza serie de Episodios Nacionales, (en adelante EN) con el título *Trafalgar*. Serie I nº 1. *Revista de España*. Madrid, nº 120.
- *La Corte de Carlos IV*. (EN Serie I nº 2) Imprenta de J. Noguera a cargo de M. Martínez, Madrid.
- *El 19 de marzo y el 2 de Mayo*. (EN. Serie I nº 3) Imprenta de J. Noguera a cargo de M. Matínez, Madrid.
- *Bailén*. (EN Serie I nº 4) Imprenta de J. Noguera a cargo de M. Martínez, Madrid.
- *Napoleón en Chamartín*. (EN Serie I nº 5) Imprenta de J. Noguera a cargo de M. Martínez, Madrid.

1874

- *Zaragoza*. (EN Serie I nº 6) Imprenta de J. Noguera a cargo de M. Martínez, Madrid.
- *Gerona*. (EN Serie I nº 7) Imprenta de J. Noguera a cargo de M. Martínez, Madrid.
- *Cádiz*. (EN Serie I nº 8) Imprenta de J. Noguera a cargo de M. Martínez, Madrid.
- *Juan Martín el Empecinado*. (EN Serie I nº 9) Imprenta de J. Noguera a cargo de M. Martínez, Madrid.

1875

- *La Batalla de los Arapiles*. (EN Serie I nº 10) Imprenta de J. Noguera a cargo de M. Martínez.
- Comienza a editar la Serie II (nº 11) de sus Episodios Nacionales con *El equipaje del rey José* impresa por J. Noguera.
- *Memorias de un cortesano de 1815*. (EN Serie II nº 12) Imprenta de J. Noguera a cargo de M. Martínez.

1876

- *Doña Perfecta* (N). *Revista de España*. Madrid, nº 194-226.
- *La Segunda Casaca*. (EN Serie II nº 13) Imprenta de José María Pérez, Madrid.
- *El Grande Oriente*. (EN Serie II nº 14) Imprenta de José María Pérez, Madrid.
- *Siete de Julio*. (EN Serie II nº 15) Imprenta de José María Pérez, Madrid.

1877

- *Los Cien mil hijos de San Luis*. (EN Serie II nº 16) Imprenta de José María Pérez, Madrid.
- *El terror de 1824*. (EN Serie II nº 17) Imprenta de José María Pérez, Madrid.
- *Gloria*. (N) Imprenta de José María Pérez, Madrid.

Bahía de Santander. 1872.

1878

- *Marianela*. (N) Imprenta y Litografía de La Guirnalda, Madrid.
- *La familia de León Roch*. (N) Imprenta y Litografía de La Guirnalda, Madrid.
- *Un voluntario realista*. (EN Serie II nº 18) Imprenta y Litografía de La Guirnalda, Madrid.

1879

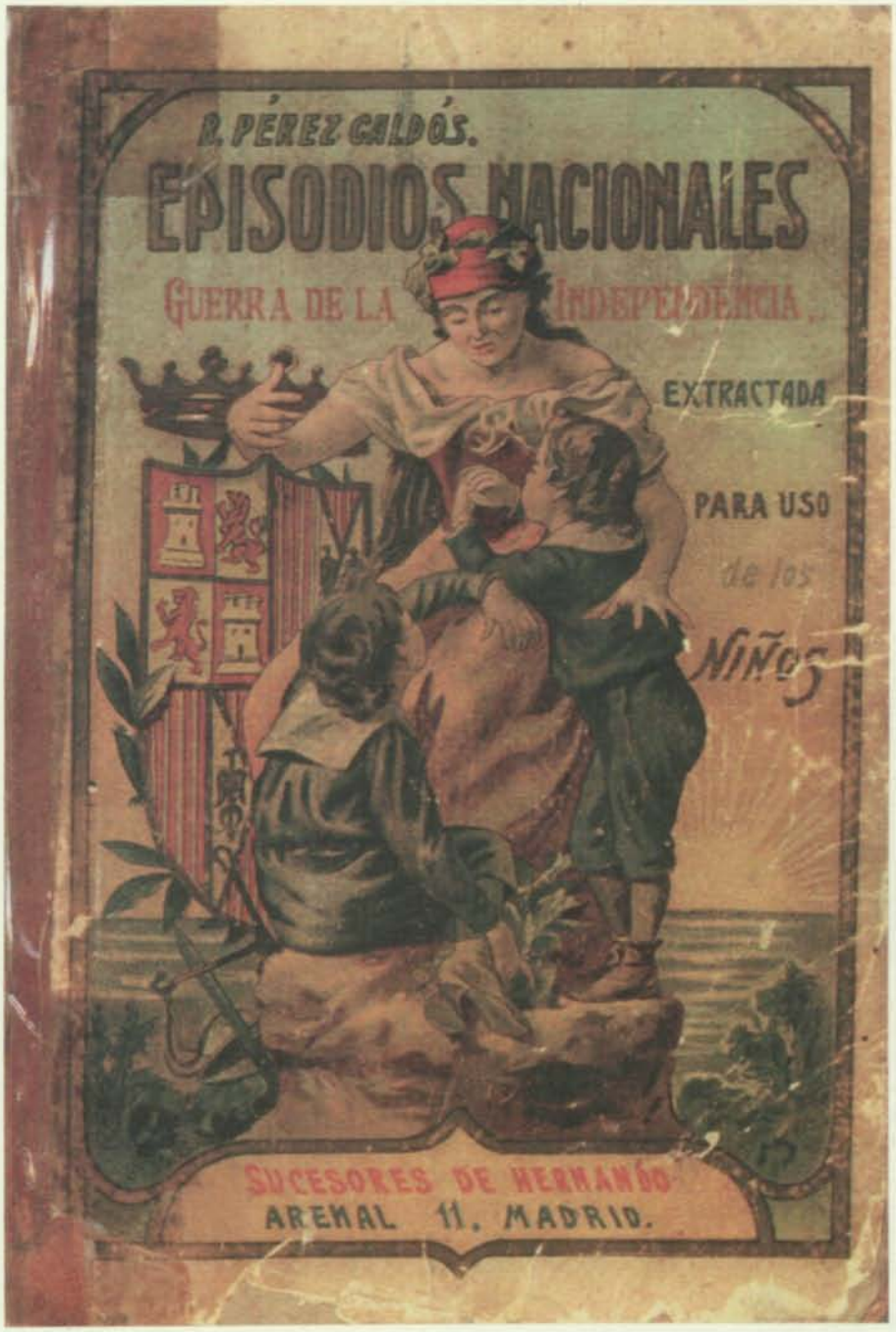
- *Los Apostólicos*. (EN Serie II nº 19) Imprenta y Litografía de La Guirnalda, Madrid.
- *Un faccioso más y algunos frailes menos*, fin de la segunda serie de los Episodios Nacionales.

1881

- *La desheredada*. (Novela Contemporánea, [en adelante NC]). Administración de La Guirnalda y Episodios Nacionales, Madrid.

1882

- *El amigo Manso*. (NC) Administración de La Guirnalda y Episodios Nacionales, Madrid.



1883

- *El doctor Centeno*. (NC) Imprenta y Litografía de La Guirnalda, Madrid.
- Clarín organiza un Homenaje Nacional a Benito Pérez Galdós en Madrid (26 de mayo).
- Viaje a Londres invitado por J. Alcalá Galiano, luego irían a Holanda, Suecia y Alemania.
- Amistad con la escritora gallega Emilia Pardo Bazán.
- Primera negativa de la Real Academia para su ingreso.

1884

- *Tormento*. (NC) Imprenta y Litografía de La Guirnalda, Madrid.
- *La de Bringas*. (NC) Imprenta y Litografía de La Guirnalda, Madrid.
- Viaje a Italia en otoño.

1885

- *Lo prohibido*. (NC) Imprenta y Litografía de La Guirnalda, Madrid.
- Viaje a Portugal con el escritor Pereda.

Fotografía del Monumento a Sir Walter Scott. Edimburgo.

1886

- Viaje por Francia, Bélgica y Alemania.
- Se introduce en la política activa de la mano de Sagasta firmando un acta de diputado por Guayama (Puerto Rico) del Partido Liberal Dinástico.

1887

- Muere su madre.
- *Fortunata y Jacinta*. (NC) Imprenta de La Guirnalda, Madrid.

1888

- *Miau*. (NC) Imprenta de La Guirnalda, Madrid.
- Visita la Exposición Universal de Barcelona.

C 7

LOS INFRASCRITOS SECRETARIOS DEL CONGRESO DE LOS DIPUTADOS Á CÓRTES

CERTIFICAMOS: que el Sr. D. Benito Pérez Galdós Diputado á Córtes elegido por el distrito de Guayama provincia de Puerto-Rico ha jurado y tomado asiento en el Congreso en el dia de la fecha, prévia la aprobacion del acta de su eleccion, segun resulta de los documentos que existen en la Secretaría de nuestro cargo. Y para que conste damos la presente, autorizada con el sello del Congreso, en su Palacio de Madrid á once de Junio de mil ochocientos ochenta y seis

Luis Rey-Arjona
S. S.

Diego Arias de Miranda
S. S.

1889

- Segunda negativa de la Real Academia para concederle un sillón, en su lugar ingresa como académico F. Commelerán.
- Leopoldo Alas publica una biografía de Benito Pérez Galdós.
- *Torquemada en la hoguera*. (NC) *La España Moderna*, Madrid, n° 2 y 3.
- En julio se le otorga el sillón «N» en la Real Academia.
- *La Incógnita*. (NC) Imprenta de La Guirnalda, Madrid.
- *Realidad*. (NC) Imprenta de La Guirnalda, Madrid.

1890

- Redacta *Angel Guerra* durante una estancia en Toledo.
- Descubre su apoyo al movimiento obrero internacional celebrando la fiesta del 1° de Mayo.

1891

- Compra una finca frente al Sardinero (Santander), allí se hace construir una casa que él mismo «proyecta» (1893).
- *Angel Guerra*. (NC) Administración de La Guirnalda y Episodios Nacionales, Madrid.

1892

- *Tristana*. (NC) Imprenta de La Guirnalda, Madrid.
- Estrena en el Teatro de la Comedia su drama *Realidad*.

1893

- Se estrena su obra dramática *Gerona*.
- *La Loca de la casa*. (NC) Imprenta de La Guirnalda, Madrid.
- *Torquemada en la Cruz*. (NC) Imprenta de La Guirnalda, Madrid.
- Adaptación teatral de *La Loca de la casa*, estrenada en la noche del 16 de enero sobre el escenario del Teatro de la Comedia.

1894

- Se estrena la obra teatral *La de San Quintín* en el madrileño Teatro de la Comedia.
- En el verano viaja a Canarias residiendo con su familia en Tafira.
- *Torquemada en el Pulgatorio*. (NC) Casa Editorial La Guirnalda, Madrid.

1895

- *Torquemada y San Pedro*. (NC) Imprenta de La Guirnalda, Madrid.
- *Nazarín*. (NC) Imprenta de La Guirnalda, Madrid.
- *Halma*. (NC) Imprenta de La Guirnalda, Madrid.
- En el Teatro de la Comedia estrena *Los Condenados*.

NOVELAS ESPAÑOLAS CONTEMPORÁNEAS

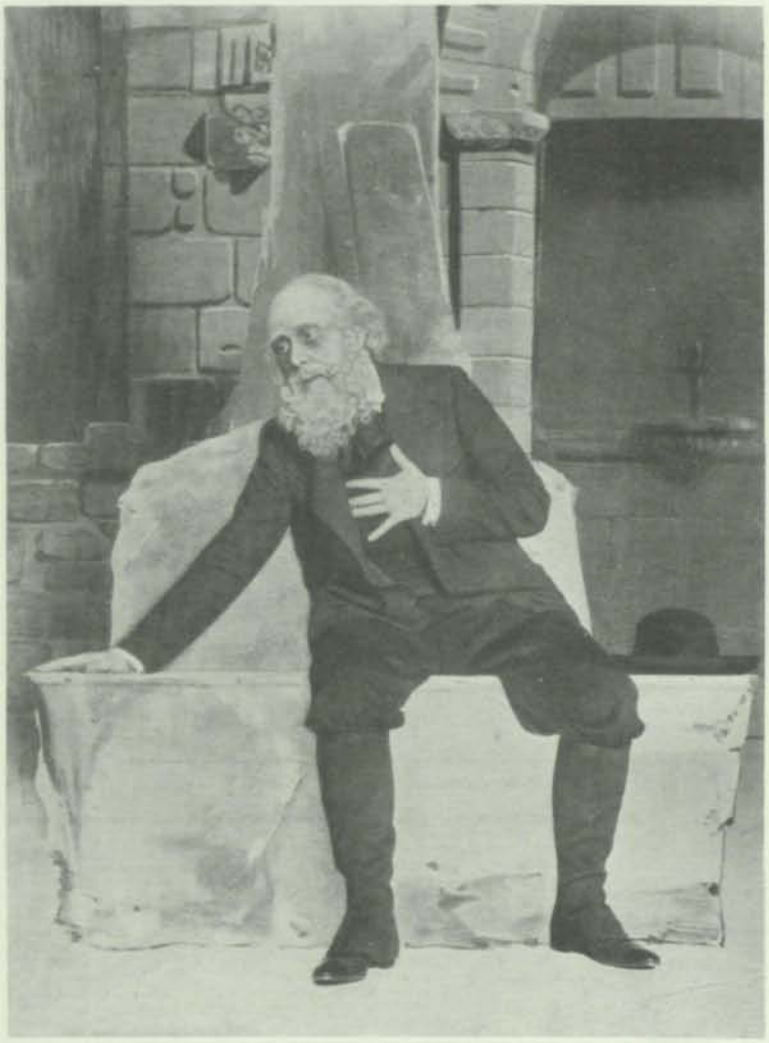
POR

B. PÉREZ GALDÓS

TRISTANA

MADRID
IMPRENTA DE «LA GUIRNALDA»
calle de las Pozas, núm. 12.

1892



Acto Quinto.- El Conde de Albrit, Sr. Díaz de Mendoza.

1896

- Estreno teatral de *Doña Perfecta* el 28 de enero en el Teatro de la Comedia.
- Inicia un pleito legal para recuperar los derechos de autor con el editor Miguel H. Cámara.
- Estrena *Voluntad*. Comedia en Tres Actos y Prosa en el Teatro Español.

1897

- Lee su discurso *La Sociedad presente como materia novelable*, contestado por M. Menéndez Pelayo con su estudio «Don Benito Pérez Galdós» para el ingreso en la Real Academia Española.
- *Misericordia*. (NC) Estudio Tipográfico de la Viuda e Hijos de Tello, Madrid.
- *El Abuelo*. (NC) Estudio Tipográfico de la Viuda e Hijos de Tello, Madrid.
- Estreno de *La Fiera*. Drama en Tres Actos.

Teatro

DE LA

COMEDIA

COMPAÑIA DRAMÁTICA ESPAÑOLA

DIRIGIDA POR

DON EMILIO MARIO

Función para hoy Martes 11 de Diciembre 1894

1.ª Sinfonía

2.ª **ESTRENO**

del drama en tres actos, original y en prosa, titulado

LOS CONDENADOS

REPARTO

[illegible]

En los intermedios el sexteto que dirige el maestro D. Pablo Barbera ejecutará escogidas piezas.

A las ocho y media

PRECIOS DE LAS LOCALIDADES PARA ESTA FUNCIÓN

[illegible]

1898

- Problemas económicos al querer iniciar de nuevo los Episodios Nacionales con *Zumalacárregui*, nº 21 editado como Obras de Pérez Galdós, que viene a inaugurar la tercera serie.
- *Mendizábal*. (EN Serie III nº 22) Obras de Pérez Galdós, Madrid.
- *De Onate a La Granja*. (EN Serie III nº 23) Obras de Pérez Galdós, Madrid.

1899

- *Luchana*. (EN Serie III nº 24) Obras de Pérez Galdós, Madrid.
- *La campaña del Maestrazgo*. (EN Serie III nº 25) Obras de Pérez Galdós, Madrid.
- *La estafeta romántica*. (EN Serie III nº 26) Obras de Pérez Galdós, Madrid.
- *Vergara*. (EN Serie III nº 27) Obras de Pérez Galdós, Madrid.

1900

- *Montes de Oca*. (EN Serie III nº 28) Obras de Pérez Galdós, Madrid.
- *Los Ayacuchos*. (EN Serie III nº 29) Obras de Pérez Galdós, Madrid.
- Finaliza su tercera serie de Episodios Nacionales con *Bodas reales* nº 30 Obras de Pérez Galdós, Madrid.

1901

- Estrena el 30 de enero *Electra* en el Teatro Español, obra que provoca una manifestación popular de protesta contra el poder eclesiástico.

1902

- Cuarta serie de los Episodios Nacionales con *Las tormentas del 48* (nº 31) editado como Obras de Pérez Galdós, Madrid.
- Estreno de *Alma y vida* el 9 de abril en el Teatro Español.
- *Narváez*. (EN Serie IV nº 32) Obras de Pérez Galdós, Madrid.

1903

- Estreno en el Teatro Eldorado de Barcelona la pieza teatral *Mariucha*.
- *Los duendes de la camarilla*. (EN Serie IV nº 33) Obras de Pérez Galdós, Madrid.

1904

- Estrena en el Teatro Español el drama *El Abuelo*.
- *La Revolución de Julio*. (EN Serie IV nº 34) Obras de Pérez Galdós, Madrid.
- *O'Donnell*. (EN Serie IV nº 35) Obras de Pérez Galdós, Madrid.

Retrato del árabe que informó a Pérez Galdós.

1905

- Estreno de la tragicomedia en cuatro actos *Bárbara* en el Teatro Español.
- *Casandra*. (NC) Perlado, Páez y Compañía, Madrid.
- Representación de *Amor y Ciencia* el 7 de noviembre en el Teatro de la Comedia.
- *Alta-Tettauen*. (EN Serie IV nº 36) Obras de Pérez Galdós, Madrid.
- *Carlos VI en la Rápita*. (EN Serie IV nº 37) Obras de Pérez Galdós, Madrid.

1906

- *La vuelta al mundo en la «Numancia»*. (EN Serie IV nº 38) Perlado, Páez y Compañía, Madrid.
- La prensa propone un homenaje nacional a Pérez Galdós, huye de la convocatoria el Gobierno nacional.
- *Prim*. (EN Serie IV nº 39) Perlado, Páez y Compañía, Madrid.

Pueblo de Zaragoza:

Esta noche se representará por última vez la ópera del insigne Galdós. Os invitamos á que asistáis á ella, á rendir homenaje al patriota y al hombre liberal, gloria de España.

A la salida del Teatro, el Ayuntamiento obsequiará al ilustre maestro con una serenata en la Plaza de la Constitución. Acudid vosotros también, para aplaudir al autor de «Episodios Nacionales».

Hoy domingo 7 de Junio de 1908.

Tip. Nadal—San Lorenzo, 5

Invitación a la ópera lírica de Galdós. Zaragoza, 1908.

1907

- Se declara republicano y forma parte de la candidatura de diputados por Madrid.
- Comienza su ceguera y toma como secretario amanuense a P. Nogués.
- Fin de la cuarta serie de Episodios Nacionales con *La de los tristes destinos* (nº 40) Perlado, Páez y Compañía, Madrid.

1908

- Estreno en el Teatro Lara de Madrid *Pedro Minio*, Comedia en Tres Actos.
- Representación del drama lírico *Zaragoza* con música de Arturo Lapetra.
- Empieza a publicar la quinta y última serie de los Episodios Nacionales con *España sin Rey* (nº 41) editado por Perlado, Páez y Compañía en Madrid.

1909

- *El caballero encantado*. (NC) Perlado, Páez y Compañía, Madrid.
- *España trágica*. (EN Serie V nº 42) Perlado, Páez y Compañía, Madrid.

1910

- Estreno del drama *Casandra* en el Teatro Español.
- Cataratas. Operación de cirugía en el ojo izquierdo.
- Elegido diputado republicano por Madrid por 42.419 votos.
- Presidente de la Conjunción Republicano-Socialista, junto a Pablo Iglesias.
- *Amadeo I*. (EN Serie V nº 43) Perlado, Páez y Compañía, Madrid.

1911

- *La Primera República*. (EN Serie V nº 44) Perlado, Páez y Compañía, Madrid.
- *De Cartago a Sagunto*. (EN Serie V nº 45) Perlado, Páez y Compañía, Madrid.
- Segunda operación de ojos.
- Se traslada a vivir a un chalet edificado por su sobrino José Hurtado de Mendoza en la calle Hilarión Eslava.

1912

- Concluye la quinta serie de Episodios Nacionales con *Cánovas* nº 46 editado por Perlado, Páez y Compañía de Madrid.
- Se le niega el Premio Nobel de Literatura a propuesta de los sectores reaccionarios de la política hispana.

1913

- Estreno del drama *Celia en los Infiernos* en el Teatro Español.

1914

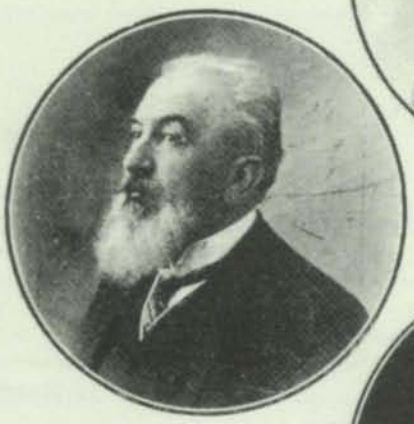
- Estreno en el Teatro de la Princesa la obra *Alceste*. Tragicomedia en Tres Actos.
- Problemas económicos. Colecta nacional encabezada por el monarca Alfonso XIII. Tiene que hipotecar su casa de San Quintín.
- Elegido Diputado republicano por Las Palmas.

Las elecciones de diputados á Cortes por Madrid efectuáronse el domingo con tranquilidad, salvo contados incidentes, alguno de ellos tan lamentable, que por un milagro no tuvo consecuencias gravísimas. En la sección 11 del distrito de Buenavista, establecida en la Casa de la Moneda, precisamente en el salón en que se sortea la lotería, uno de los interventores respondió como á quien el pasaporte llamó varias veces al orden por sus energías protestas, rompió la urna electoral y disparó un tiro de revólver al presidente.

D. JOSÉ GARAY ROWART
CONSERVADOR
20.860 votos.

D. CARLOS PRATS
CONSERVADOR
20.552 votos.

D. MARIANO AGRELA
CONSERVADOR
19.704 votos.



D. LUIS FEDERICO GUIRAO
CONSERVADOR
20.123 votos.

D. FRANCISCO GUTIERREZ
CONSERVADOR
20.047 votos.

D. BENITO PÉREZ GALDÓS
REPUBLICANO
16.779 votos.

D. RAFAEL F. CALZADA
REPUBLICANO
16.373 votos.

D. LUIS MOROTE
REPUBLICANO
16.272 votos.

1915

- Dicta la conferencia «Madrid» leída por Serafín Alvarez Quintero.
- *La razón de la sinrazón. Fábula teatral absolutamente inverosímil en cuatro jornadas.* (NC) Sucesores de Hernando, Madrid.
- Estreno de la obra *Sor Simona* en el Teatro Infanta Isabel en la noche del 1 de diciembre.

1916

- Estreno de *El Tacaño Salomón* en el Teatro Lara el 2 de febrero.
- Los hermanos Alvarez Quintero adaptan al teatro su obra *Marianela*.

1917

- Viaja por España junto a Margarita Xirgu quien representaba la obra *Marianela* con una adaptación de los hermanos Alvarez Quintero.
- Adaptación a la escena de Francisco Acebal de *El amigo Manso*, estrenada el 20 de noviembre en el Teatro Odeón.

1918

- Estreno de la tragicomedia *Santa Juana de Castilla* en el Teatro de la Princesa, su última obra.
- Homenaje a Pérez Galdós, Unamuno y Mariano de Cavia, autores que sufrían los ataques de la censura.

1919

- Inauguración de la estatua de Benito Pérez Galdós realizada por Victorio Macho en los jardines del Retiro.
- Estreno de la adaptación teatral por Jacinto Benavente de su novela *El Audaz*.

1920

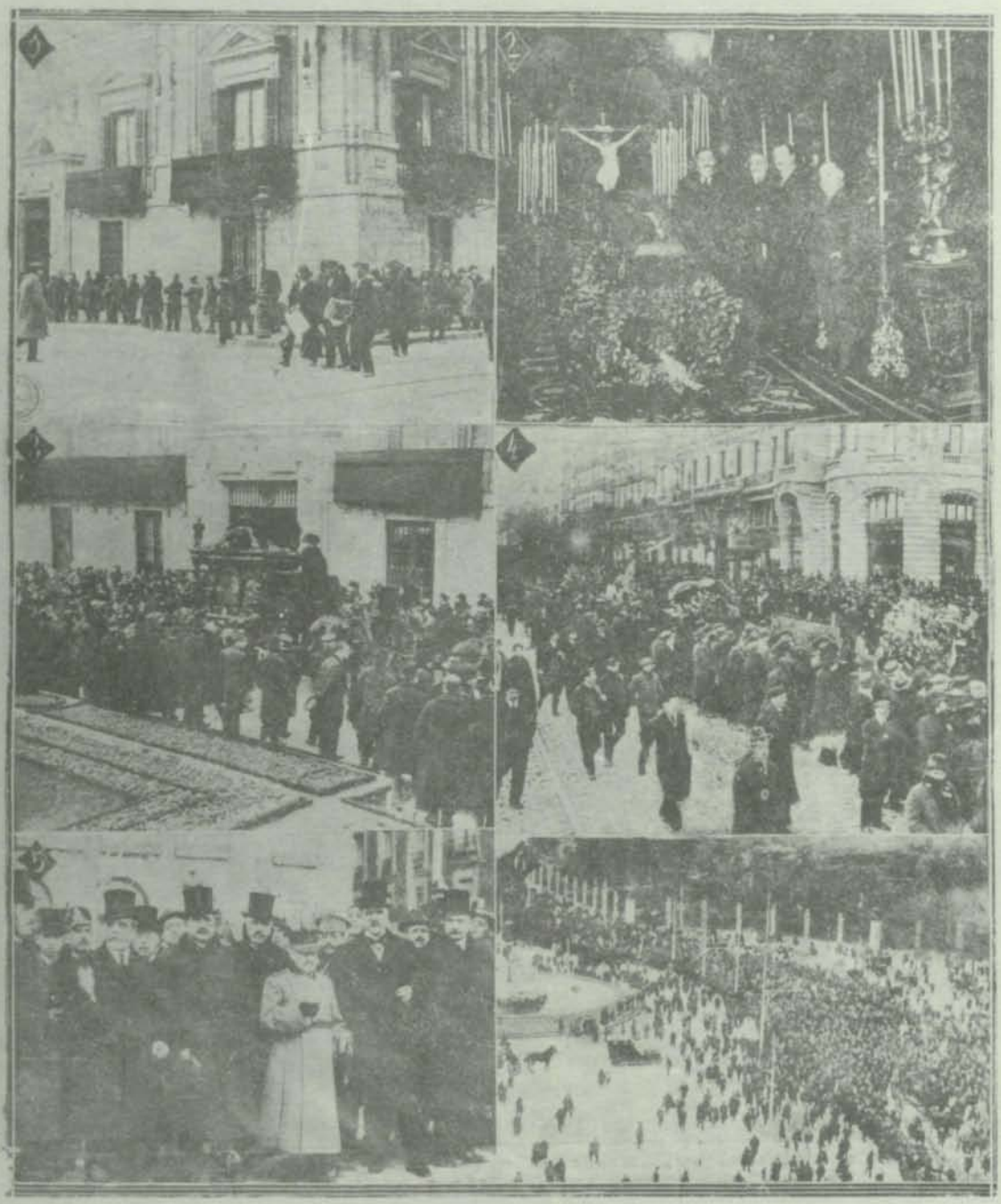
- El 4 de enero muere en Madrid. Entierro con asistencia multitudinaria, pero sin apenas representación gubernativa, sólo asistió el Ministro de Instrucción Pública al sepelio.

AÑO TERCERO.—NÚM. 591 MARTES 5 ENERO 1920

EL FÍGARO

DIARIO DE MADRID Con libertad, ni ofendo ni temo.—ARTIGAS DIEZ CÉNTIMOS

EL HOMENAJE DE MADRID A GALDÓS



1. El público esperando turno en la puerta del Ayuntamiento para visitar el cadáver de Galdós.—2. El presidente del Consejo de ministros con el alcalde visitando la capilla ardiente en el patio de letrados del Ayuntamiento.—3. El féretro al ser colocado en la carroza fúnebre.—4. La comitiva al pasar por la calle de Alcalá.—5. La presidencia del duelo.—6. El cortejo fúnebre a su paso por la plaza de Canalejas.

Portada de *El Fígaro* (entierro de BPG) Necrología XII-3.

LA ILUSTRACIÓN GALDOSIANA.
LOS EPISODIOS NACIONALES

II

LA ILUSTRACIÓN GALDOSIANA, LOS EPISODIOS NACIONALES

FIGURAS DE PAPEL RECORTADO

JOSÉ PÉREZ VIDAL

LOS hermanos Millares recogen la noticia de que Benito Pérez Galdós, en su infancia, disfrutaba mucho recortando papeles. Y, a juzgar por todos los indicios, no debe ponerse en duda. La fuente de la noticia no puede ser más fidedigna —una hermana de Galdós— y el hecho a que se refiere es de los más ordinarios y corrientes. Todo niño de temperamento tranquilo, como el pequeño Benito, ha pasado muchos ratos entregado a juegos o pasatiempos parecidos, sobre todo mientras, por sus cortos años, los padres no le han dejado salir a corretear por las calles.

Benito se entretenía con láminas o pliegos de figuras recortables, entonces muy abundantes y variados. Había series de dibujos independientes —de edificios notables, de tipos grotescos, de figuras de circo— y series que recogían episodios o solemnidades de la época —fiestas reales, procesiones, paradas militares—. Ha quedado constancia sobre todo de que Benito pegaba a las paredes figuras representativas de procesiones.

A fuerza de recortar figuras de los pliegos populares, es posible que aprendiese a siluetear directamente. El niño, como va a demostrar pronto en otros entretenimientos y trabajos, tenía una gran memoria visual. Y así, bien pudo reproducir y reponer cualquier figura que se le hubiese perdido o estropeado, bien pudo llegar hasta imitar en papel recortado la silueta más o menos llamativa de algún personaje real: según se dice, de Pepe Chirino, un tosco marinero, novio de la criada que lo llevaba a la escuela y lo sacaba de paseo; ya ha quedado anotado páginas atrás.

Extraído de *Canarias en Galdós*.
Las Palmas de Gran Canaria, 1979.

LOS EPISODIOS DIBUJADOS

STEPHEN MILLER

PARA comprender mejor la índole del «texto gráfico» galdosiano de 1881-1885, es imprescindible compararlo con la edición ilustrada de los *Episodios* publicada por la casa editorial Urbión entre 1976 y 1979. Ciertas diferencias entre las dos ediciones ponen de relieve aquellos elementos que constituyen la médula de la intención y, quizás, de la realización del «texto gráfico» supervisado por Galdós.

La primera diferencia de importancia se refiere al número de episodios ilustrados: veinte organizados por Don Benito, y en Urbión cuarenta y siete, o sea todos los episodios de las cinco series. En principio habría que suponer que le hubiera gustado a Galdós ver una edición ilustrada de los cuarenta y siete episodios. Pero para el período 1898-1912, época de la primera publicación de las series 3, 4 y 5 de los *Episodios*, el auge de la novela ilustrada había sucumbido a la sustitución de ilustraciones grabadas por las fotografías. Al mismo tiempo existe otra diferencia entre las dos ediciones que tiene que ver directamente con esta sustitución.

Para empezar, hay que recordar que en el prólogo de 1881 Galdós explica por qué «siempre» tenía «por provisionales» las primeras ediciones no ilustradas de los *Episodios*; dice:

> «La muchedumbre y variedad de tipos; lo pintoresco de los lugares; los accidentes sin número de la acción, compartida entre lo histórico y lo familiar; las escenas, ya verídicas ya imaginadas, que en todo el discurso de la obra habían de sucederse, eran grande motivo para que yo desconfiase de salir adelante con el pensamiento de esta dilatada narración, si no venían en mi auxilio lápices hábiles que dieran al libro todo el vigor, todo el acento y el alma toda que para cumplir el supremo objeto de agradar [al lector que] necesitaba...».

.../... Estos dibujos, a lo largo de los diez tomos de la edición de 1881-1885, parecen dividirse en dos tipos. El primero se compone de copias de grabados de personas y lugares hechas por pintores y dibujantes de la época 1806-1834, tiempo histórico que corresponde a los acontecimientos narrados en las dos primeras series. Los artistas comisionados por Galdós se limitaban a encontrar esos grabados y pinturas y ejecutar facsímiles. En este sentido el trabajo del dibujante Sojo para el episodio *Cádiz* es el mejor ejemplo. De los cincuenta y ocho grabados de la novela Sojo hace nueve y todos evidencian ser copias de fuentes pictóricas que datan del año 1812 aproximadamente. Para otro episodio, *Juan Martín el Empecinado*, de cuyos cincuenta dibujos Ángel Lizcano ejecutó cuarenta y uno, el Empecinado figura en siete ilustraciones. Sólo uno de ellos es una copia. Los otros seis dan forma pictórica a escenas de la novela; constituyen buenos ejemplos del segundo tipo de ilustración grabada en la edición galdosiana: son interpretaciones gráficas de acciones históricas o inventadas que forman parte del argumento del episodio. Comprendidas en este tipo están los retratos de personajes imaginados por Galdós. .../...

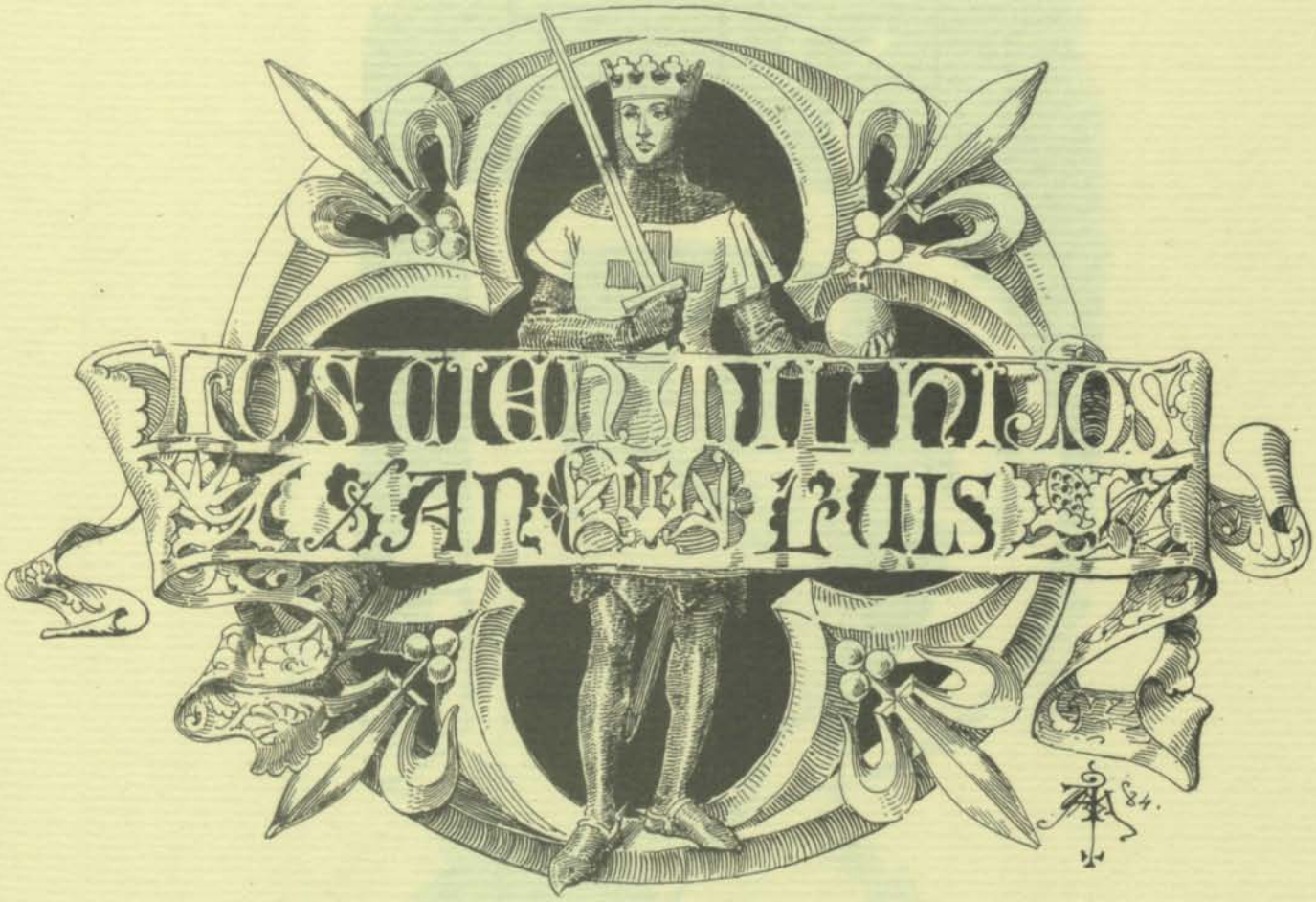
Como ejemplo de esta clase de análisis quisiera limitarme a un solo episodio, *Juan Martín el Empecinado*. Elijo éste por razones directamente relacionadas con los cuarenta y un dibujos de Angel Lizcano y los restantes siete de Cristóbal Férriz y dos de Enrique Mélida. Me parecen muy buenos y esclarecedores estos dibujos en su mayoría y así debía haber pensado el propio Galdós. Lizcano, Férriz y Mélida colaboran en *Juan Martín* después de haber trabajado en episodios anteriores, y volvieron a ilustrar episodios posteriores. Férriz se especializaba en el dibujo de moles arquitectónicas y paisajes, Mélida en crear retratos pictóricos de los personajes ficticios, y Lizcano en dar gran movimiento y vigor a las escenas y los personajes elegidos.

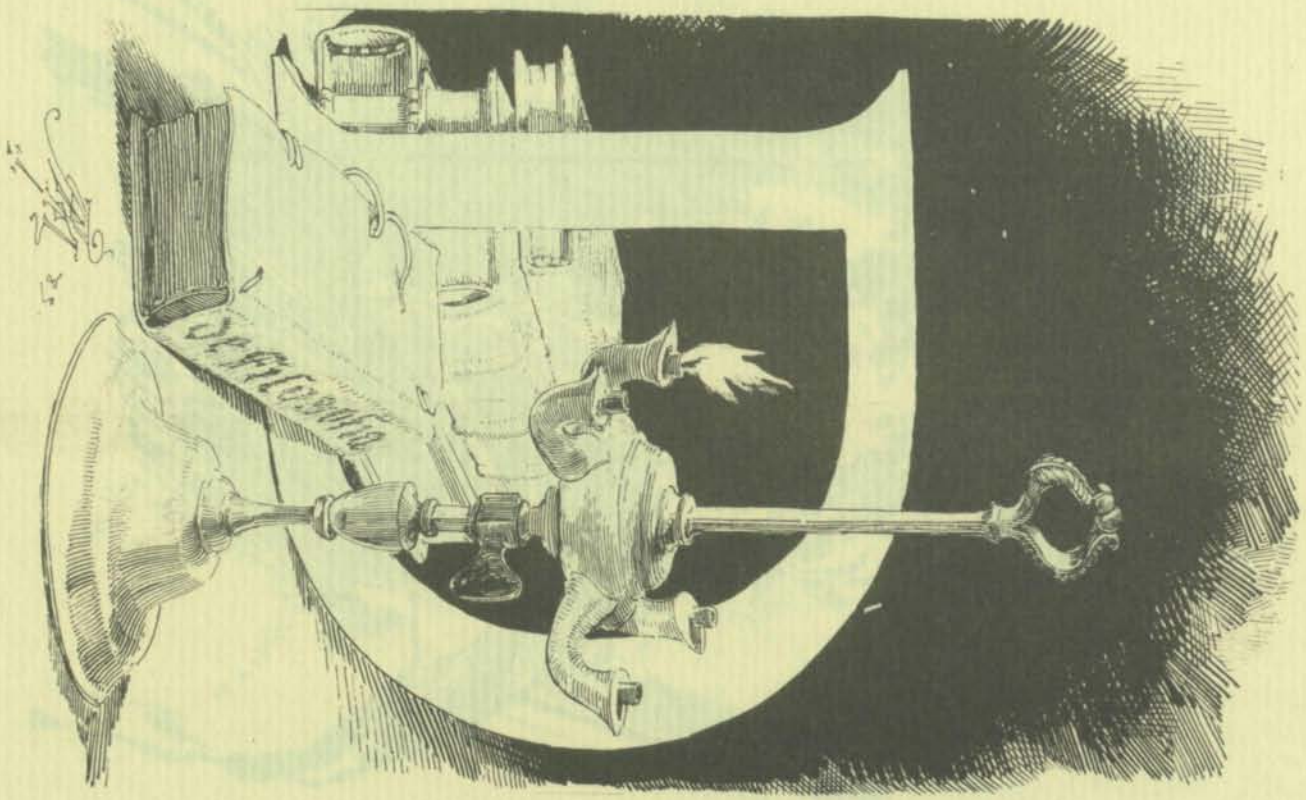
Desde el punto de vista de su contenido *Juan Martín el Empecinado* corrige el enfoque de los primeros ocho episodios de la primera serie. En lugar de seguir con «las hazañas de los

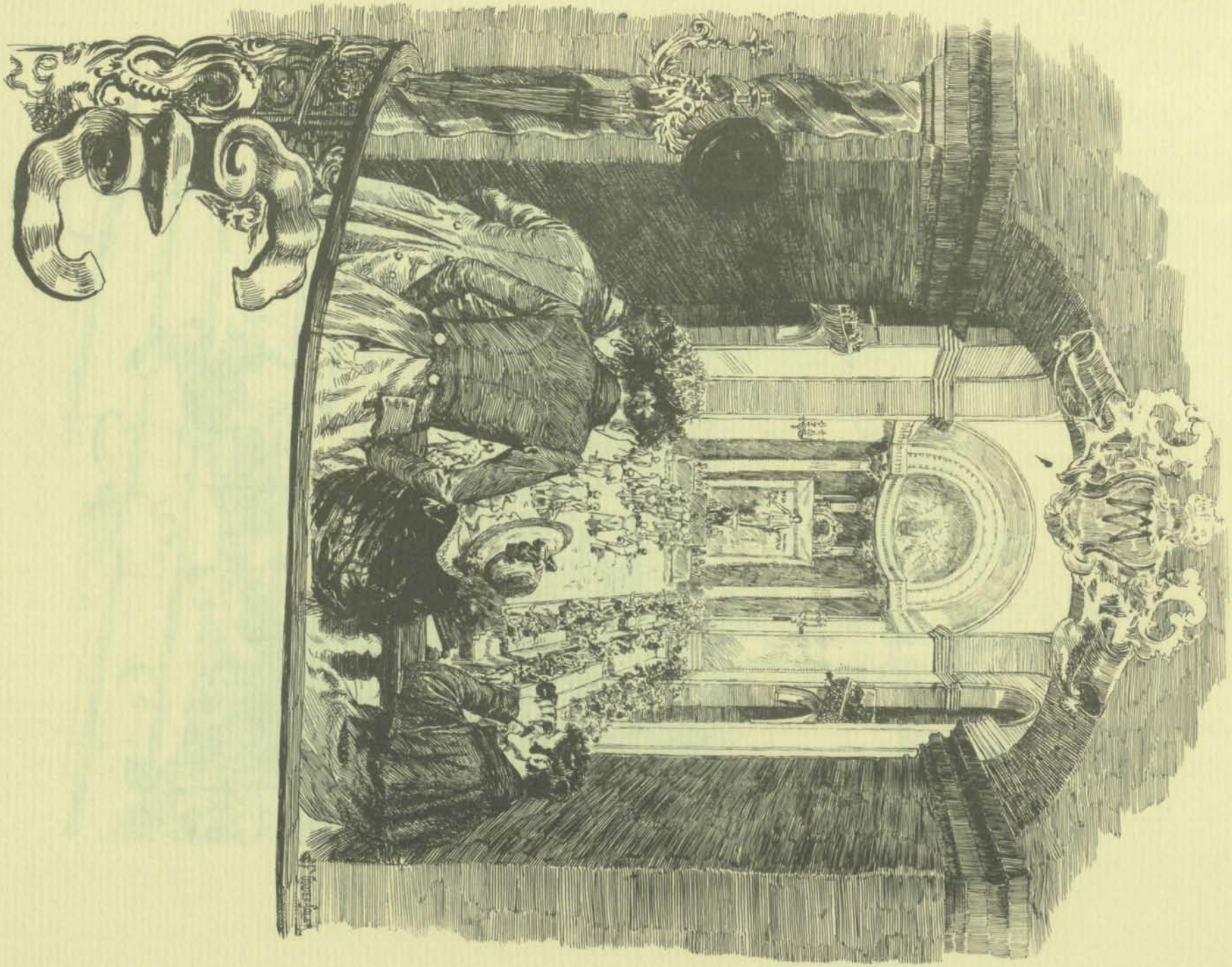
ejércitos, las luchas de los políticos, la heróica conducta del pueblo dentro de las ciudades», el narrador y protagonista Gabriel Araceli va a escribir «de las guerrillas, que son la verdadera guerra nacional» (V, 3). Y, como ocurre en todos los episodios, Galdós inventa un argumento que refleja la historia pública, basada en los hechos de personas históricas, y la de los seres particulares que vivían esos hechos sin pasar a la historia. Gabriel quiere que en su relato, «como en la Naturaleza, las pequeñas cosas vayan al lado de las grandes, enlazadas y confundidas, encubriendo el misterioso lazo que une la gota de agua con la montaña y el fugaz segundo con el siglo» (p. 101). Así pues, la figura histórica de Juan Martín Díaz, el Empecinado, gran caudillo capacitado para organizar la guerrilla, encuentra su contrapartida ficticia y pequeña en el personaje de un niño huérfano de dos años, único superviviente de un caserío destruido por los franceses, y bautizado de nuevo con el nombre del Empecinadillo. Entre estos dos personajes se destaca el propio Gabriel, el hilo humano que «enlaza y confunde» lo grande y lo pequeño, lo histórico y lo inventado por Galdós. Concebido de esta manera, el argumento de *Juan Martín el Empecinado* es tripartito: sobre lo que hacen Juan Martín, el niño huérfano y Araceli se estructura todo lo demás, y, como queda dicho, las historias del guerrillero y del huérfano se narran desde la perspectiva del protagonista de la primera serie.

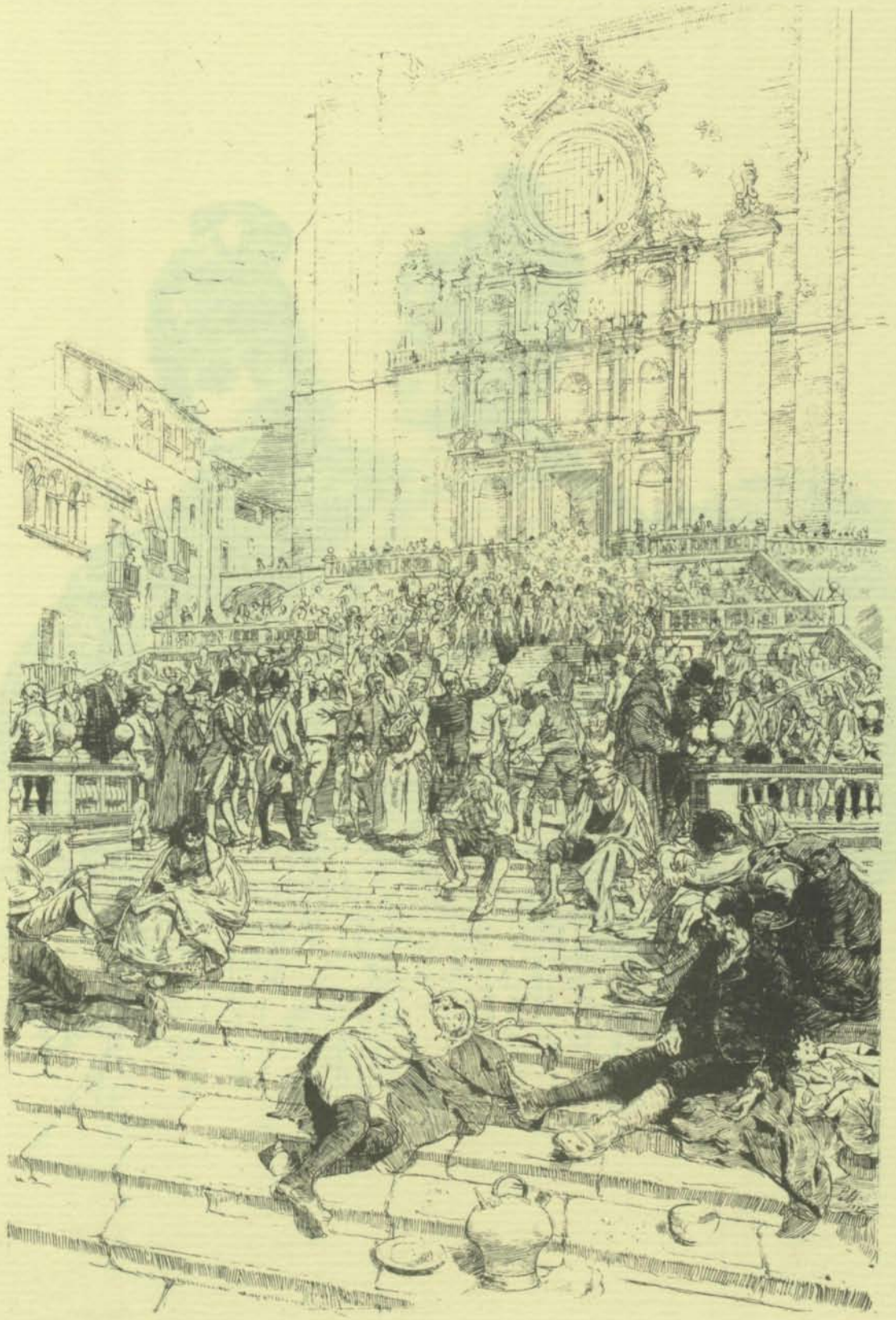
Extraído de *Aspectos del texto gráfico de la edición 1881-1885 de los Episodios Nacionales*.
Actas del III Congreso Internacional de Estudios Galdosianos. 1989.

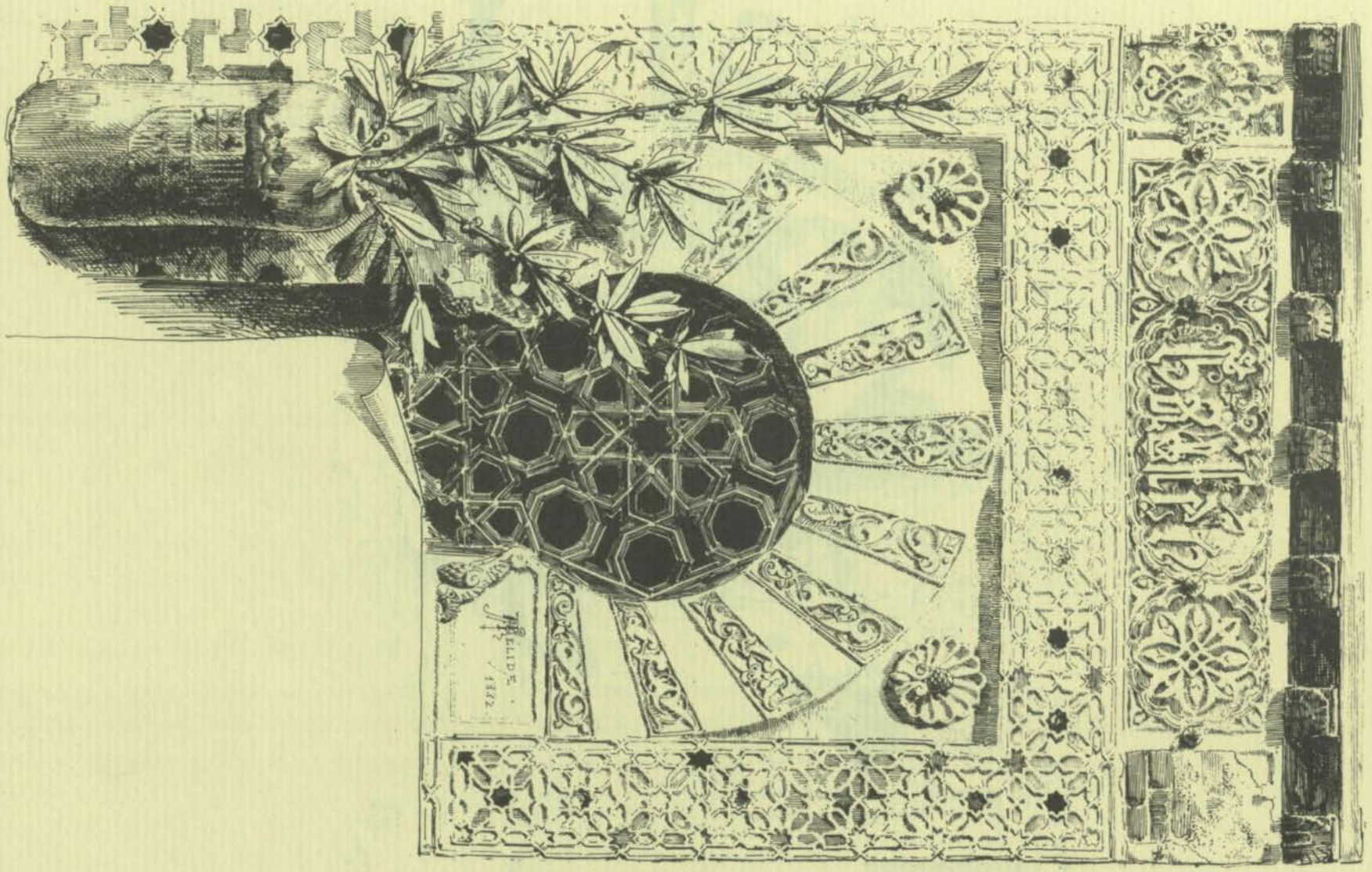
LAS ILUSTRACIONES

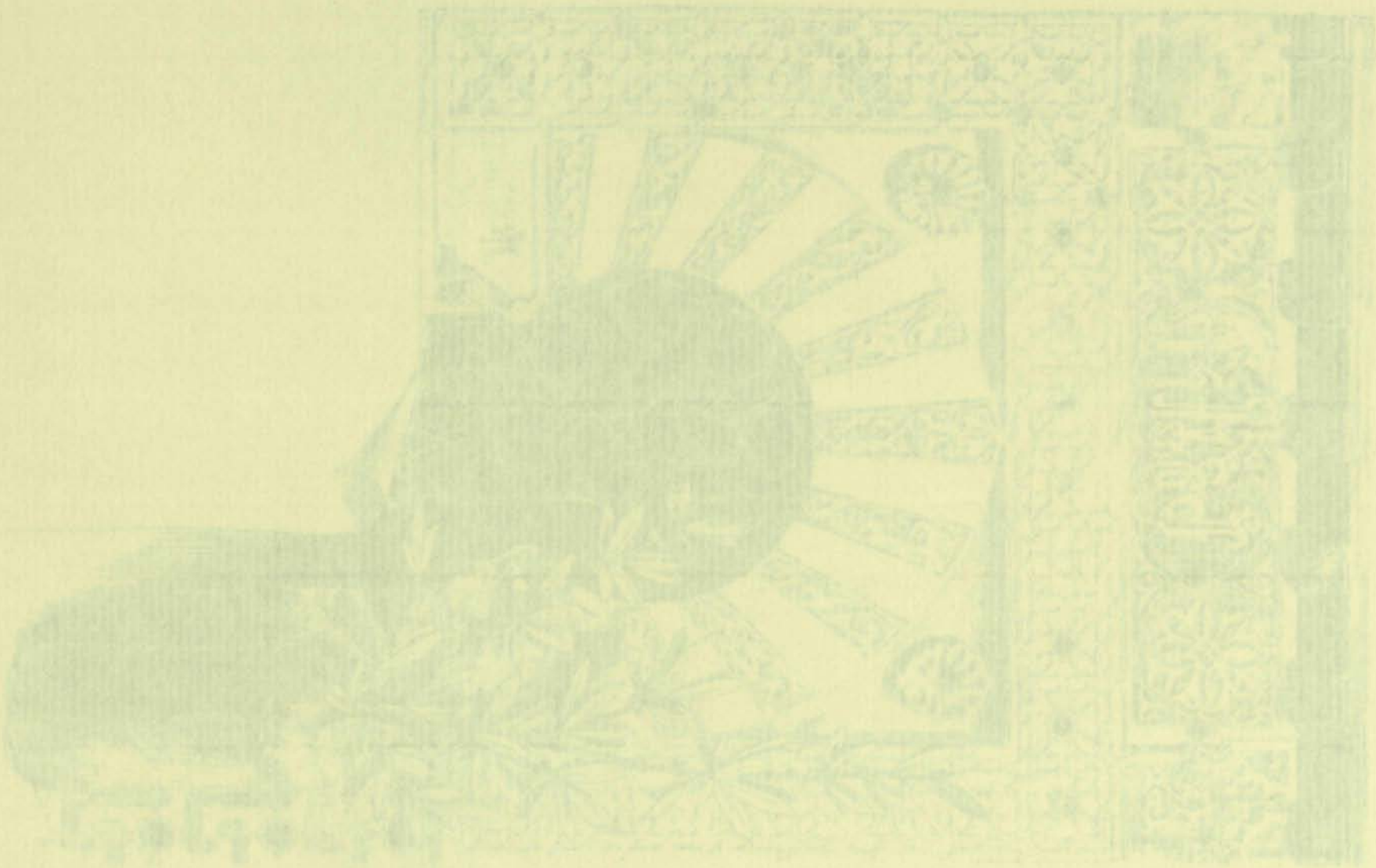












Manuel Alcázar y Ruiz

Madrileño de adopción este grabador profesional llegó en su juventud procedente de su Albacete natal al matricularse como alumno en la Escuela de Pintura, Grabado y Escultura Su talento está reconocido con la participación en las imágenes que ornamentaron durante décadas la revista *La Ilustración Española y Americana*.

Aureliano Beruete
Madrid 1845-1911

Pintor paisajista que tuvo como maestro del género a Carlos Haes y a Martín Rico. Como publicista se le conocen varios libros salidos de su propia pluma, aunque en realidad fue más celebrada su obra como ilustrador, de ahí que participara activamente en las historietas que desarrollan los Episodios Nacionales.

Estevan
Maella 1815

Después de una larga estancia en Roma se instala en Madrid, abriendo taller al público que le reclamaba pintura de paisaje. Como casi todos los paisajistas de la época había aprendido los trucos del oficio de la mano de Carlos Haes. Sus cuadros estuvieron durante un tiempo tan de moda que logró exponer en París (1889) y Berlín, entendiéndolo como representante de la pintura academicista hispana.

Alejandro Ferrant y Fischermans
Madrid 1843-1917

Pintor academicista que ostentó el cargo público a partir de 1903 de Director del Museo de Arte Moderno. Como artista plástico se movió dentro de la pintura de género (historia y costumbrismo), a la vez que decoró las salas nobles de algunos palacetes de la burguesía madrileña de fin de siglo.

Cristóbal Ferriz y Sicilia
Madrid 1850-1902

Acudió a la Academia con el fin de estudiar pintura. Fue allí donde conoció a Carlos Haes, quien le introdujo en la pintura de paisaje, género en el que llegó a destacar como autor. Además participó como dibujante ilustrador en revistas y libros editados al amparo del auge de la prensa ilustrada del momento.

Miguel Hernández Nájera
Madrid 1864

Madrileño que aprendió pintura junto a Alejandro Ferrant y Emilio Sala. Su formación le condujo al academicismo decimonónico y con cuadros de género alcanzó cierto prestigio al ser uno de los autores que de fijo colgaba sus cuadros en las Exposiciones Anuales de Bellas Artes.

Fernando Gómez Soler

Conocido ilustrador catalán quien destacó por su agudeza crítica y sus posibilidades artísticas. Además de su participación en libros como los referidos Episodios Nacionales encontramos el trabajo de Gómez Soler en revistas políticas como *La Esquella de la Torratxa* (Barcelona 1870-1872) compartiendo una labor junto a Apel-les Mestre, Josep Lluis Pellicer, Pahissa y el director de la publicación López Bernagosi.

Angel Lizcano
Ciudad Real 1846

Pintor de caballete que empezó su carrera asistiendo a las clases de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid. A su conclusión se dedicó a la pintura academicista, a lo que por entonces estaba de moda, la pintura de historia. Dedicó buena parte de su tiempo a la ilustración gráfica, en revistas de sesgo satírico como *La Lidia*.

Arturo y Enrique Melida y Alinari
Madrid 1849-1902
Madrid, 1838-París 1892

La participación de ambos hermanos en las ilustraciones de los Episodios Nacionales supone junto a la del catalán Apeles Mestre la más interesante aportación.

Enrique, el hermano mayor (Madrid 1838-París 1892) fue un conocido dibujante que fundó la afamada revista *El Arte en España* con la que introdujo a su hermano Arturo en el vasto mundo de la ilustración. Este de profesión arquitecto (Madrid 1849-1902) es más conocido por su labor técnica ya que es el principal autor del *Monumento a Colón* para la Catedral de Sevilla, o *San Juan de Toledo*.

Titulado en 1873 obtuvo por oposición en 1887 la Cátedra de Modelado de la Escuela de Arquitectura de Madrid habida cuenta su predisposición para la escultura. Fuera de España su obra más conocida fue el *Pabellón español para la Exposición Universal de París de 1889*.

Apel-les Mestres i Oños
Barcelona 1854-1936

Escritor y dibujante catalán, supo tomar la herencia artística que le legó su padre el arquitecto Josep Oriol Mestres i Esplugas. Él le dirigió hacia el dibujo y la ilustración gráfica dedicándose a grabar para periódicos mordaces del talante de *L'Esquella de la Torratxa, La Campana de Gracia, La Publicidad, o La Llumarera de Nova York*. También ilustró libros del calado de un *Quijote* (1879), y narraciones de autores como Andersen, Perrault, o Pereda. A la vez publicó obras salidas de su propia genialidad como *Cuentos vivos* (1882), *Vobiscom* (1893), *Liliana* (1907) o *La casa vella* (1912).

Carlos Pellicer y Rouviere
Barcelona 1866

Estudió arte en París junto a Bouguercan y Kervier (1896) pintores que le introdujeron en la pintura *pompier*. Participó como tal en las exposiciones de pintura hasta hacerse con una reputación que luego explotaría como retratista en su Barcelona natal.

Emilio Sala Francés
Alcoy 1850 - Madrid 1910

Desde 1906 fue nombrado Catedrático de Pintura de la Academia de Madrid. A ella llegó después de una larga estancia en París, ciudad en la que se había establecido en 1891. Su actuación como pintor burgués le valió múltiples distinciones en las Exposiciones Anuales de Bellas Artes celebradas en nuestro país.

Eduardo Sojo
Madrid 1849

Este autor es más conocido por su trabajo como ilustrador que como pintor de caballete. Sus dibujos satíricos, siempre de marcado signo político y social fueron publicados en periódicos como *Sancho Panza* (Madrid, 1872), *El Cencerro* (Madrid, 1872) o *El Caos* (Madrid, 1870) del que llegó a ser director.

III

LA IMPRENTA AL SERVICIO DE LAS BUENAS COSTUMBRES

LA ILUSTRACIÓN LITERARIA Y PERIODÍSTICA EN LA ÉPOCA DE BENITO PÉREZ GALDÓS

JULIÁN AVILA ARELLANO
CARMEN MENÉNDEZ ONRUBIA

ESTANDO hoy como estamos inmersos en la cultura de la imagen, no resulta fácil hacernos una idea del avance que suponen las publicaciones ilustradas en ese período de transición a la democracia que fue el pasado siglo español. Imagen y pueblo han ido siempre de la mano en sus manifestaciones socioculturales más genuinas. Desde las primitivas pinturas rupestres hasta los soportes electrónicos actuales, la imagen ha sido el medio natural en el que se vienen formando y expresando sus cosmovisiones, poco sensibles ambos, pueblo e imagen, a cualquier tipo de jerarquía. Un pueblo que, en romántica e intrahistórica apreciación galdosiana, *conserva las ideas y los sentimientos elementales en su tosca plenitud, como la cantera contiene el mármol, material de la forma. El pueblo posee las verdades grandes y en bloque, y a él acude la civilización conforme se le van gastando las menudas de que vive. (Fortunata y Jacinta,* parte II, cap. VII, sec. III. Ed. Francisco Caudet, vol. II, p. 251).

Como pueblo nacieron, libres de jerarquías, aquellos pioneros de las clases medias decimonónicas y, como tales, así fue la imagen, lo inmediato, lo actual, lo periodístico, el rasgo más significativo de la cultura que crecía entonces y fructifica hoy.

En el período que Pérez Galdós conoció de esta cultura visionaria y periodística, destacan claramente dos tramos que mantienen fuertes contrastes entre sí. El que más nos interesa es el primero, el del progresivo y problemático afianzamiento de la nueva mentalidad que logra su primera plenitud liberal —después, mucho más tarde vendrá la democrática— entre la Revolución de 1868 y la muerte de Prim a finales de 1870. Es un trayecto dinámico, lleno de revoluciones y melodramatismo social, en el que, junto a sus frecuentes alternativas sociopolíticas, podemos contemplar el juego fascinador de los espejos del arte —tipificaciones gráficas y literarias— y de la realidad inédita que se van descubriendo mutuamente cada día, y levantando así, dialécticamente, la imagen madura de la sociedad democrática que hoy somos.

Que Benito Pérez Galdós se había empapado a fondo de esta sociedad decimonónica peninsular en las ilustraciones de las abundantes publicaciones costumbristas, divulgativas y folletinescas del período que tratamos, es algo que ya dejó apuntado el ilustre hispanista Stephen Gilman *(Galdós y el arte de la novela europea. 1867-1887.* Madrid, Taurus, 1985, pp. 47-50). Pero se podría con un análisis más detenido ampliar su nómina de ejemplos hasta abarcar el conjunto de tan amplia obra en sus personajes y en sus ambientaciones. Incluso, se podrían desbordar estos parámetros para incluir también sus tramas, porque como ya apuntó Francisco Caudet (*«Fortunata y Jacinta*, entre el melodrama y el folletín», en *Galdós. Centenario de «Fortunata y Jacinta»* [...] *Actas*, pp. 461-470), en ellas aflora ese melodramatismo que acompaña en la lucha de clases a los menos favorecidos, según el prototipo de los folletines y las revistas satíricas, y que es donde el escritor coloca los estímulos que empujan el proceso diegético. Frente a ellos destaca la tranquila moderación de las clases acomodadas que suelen aparecer disfrutando de su estabilidad, envueltas en amplios desarrollos descriptivos, estáticos, que siguen bastante de cerca la mentalidad y las actitudes que caracterizan la presentación y los contenidos divulgativos de las revistas ilustradas y publicaciones similares.

Efectivamente, la visión que tiene nuestro escritor de la burguesía que culmina su desarrollo en la Revolución del 68, y hasta que él mismo diga en 1897 que la sociedad está perdiendo «sus caracteres genéricos» tradicionales *(La sociedad presente como materia novelable)*, procede de la veracidad de los tipos que ha fijado la literatura periodística anterior, incluido el socialismo utópico de los folletines. Más aún. Se podría precisar que su cosmovisión procede más que de los textos, de las ilustraciones anejas. Y la prueba irrecusable se encuentra en su temprana maduración como escritor realista, de la actualidad, y en el estilo visionario que le caracteriza. A algo de esto apunta Valeriano Rozal *(La ilustración gráfica del siglo XIX en España*. Madrid, Comunicación, 1979, pp. 79-80), cuando distingue el texto costumbrista,

normalmente especular, creador de catálogos y descripciones de tipos, y las creaciones del ilustrador, dibujante y grabador, el cual trabajando con la imagen, que siempre ha de llevar por su propia naturaleza un cierto grado de animación, sobre todo en los más diestros —Leonardo Alenza, Daniel Perea, Francisco Ortego, José Luis Pellicer o Ramón Cilla—, se encuentra mucho más cercano al cuento y a la novela. Esta animación, incluso en sus personajes teatrales, es una de las grandes virtudes de la creación realista galdosiana. En acción afloran al curso del argumento y en acción se diluyen dentro de él o en su desenlace final.

Considerando, pues, las publicaciones ilustradas decimonónicas desde esta función documental y cosmovisionaria de la actualidad decimonónica, cree que lo más significativo y revelador en una apreciación global de la evolución de estos dos períodos, es ese parón en seco que sufre la marcha progresista, constante hasta entonces, al encontrarse tras el 68 y, sobre todo, tras la muerte de Prim, con las amplias masas del proletariado peninsular y colonial. Desaparece ese dinamismo ascendente y el apasionamiento en temas políticos y de moral, se diluye en tonos pesimistas, caricaturescos, o en la objetividad positivista científica e informativa. La caricatura y la imagen se van consolidando frente al texto beneficiándose de los rápidos adelantos tecnológicos de la fotografía y del color. Las agresivas revistas satíricas desaparecen frente al nuevo gusto que prefiere el humor festivo y desapasionado del *Madrid Cómico* (1880-1923) de Sinesio Delgado o de *Gedeón* (1895). Se impone la objetividad de la información al mismo tiempo que se logra un sucedáneo del sentimentalismo folletinesco, más real todavía en el mercantilismo sensacionalista. La revista ilustrada, *Blanco y Negro* (1891), y el *Nuevo Mundo* (1894) y *Por Esos Mundos* de José del Perojo, por ejemplo, se dedican a hacer ampliaciones gráficas e informativas sobre los temas palpitantes que van levantando los grandes diarios.

Es en el primer ciclo, pues, de ese período donde se produce en paralelo a la conflictiva consolidación del progresismo frente a las demagogias, la insegura y demorada cosmovisión realista-naturalista que le es peculiar a su particular mentalidad histórica como clase social.

Tres son los tipos de publicación ilustrada que vamos a reseñar en ese período. En la revista joco-seria los mayores avances se producen en su evolución técnica y de composición, aspectos en los que los primitivos grabados alcanzan su expresión más plena y natural en las caricaturas, y al mismo tiempo abandonan la posición primera subsidiaria del texto para independizarse de él y ocupar su lugar. Las revistas ilustradas y otras publicaciones de contenidos similares aunque no periódicas, siendo sus pretensiones de mayor peso y seriedad, bastante ajenas normalmente al compromiso crítico con la inmediata realidad de las otras, traspasan limpiamente las turbulencias del Sexenio, y medran y se hermosean durante la Restauración aprovechando los nuevos avances tecnológicos que mejoran la calidad estética y artística, y también su capacidad de objetividad y amplitud informativa, que son sus objetivos.

En el primer ciclo o período ascendente, dentro de las actitudes disidentes, podemos establecer tres momentos, dejando el período constitucional de 1810-1812, el Trienio y los primeros años de la Regencia de María Cristina que aún no disponen de revistas ilustradas. La primera revista joco-seria o satírica que aparece es *El Matamoscas* (1836-1837). Liberal, anticarlista, defensora de la Regente, más politizada y agresiva que su compañero en lides *Fray Gerundio* (1837-1842), compuesto íntegramente por Modesto Lafuente y famoso por sus dos personajes dialogantes, el Don Quijote de su título y el lego Tirabeque. De su escuela fueron *Fray Junípero* (1841), y otras que proliferaron en la Vicalvarada, como *Fray Supino Claridades* (1855). Luis González Bravo componía por estas fechas contra la Regente su *Guirigay* y Wenceslao Ayguals de Izco *El Guindilla*. Desde la posición contraria, antiliberal y denunciando especialmente los desafueros de la desamortización, en Barcelona se publicaba *El Papagayo* (1842-1844).

El período final del moderantismo de Narváez entrando en la Vicalvarada cuenta con otras revistas satíricas importantes como fueron *El Tío Camorra* de Juan Martínez Villergas (1847-1848), *Fray Tinieblas* (1854-1855) y otras, *Pero-Grullo, El Píldoras, El Sueco, El Turrón, Merlín*... Frente a ellos y en una actitud similar al citado *Papagayo* barcelonés, hay que citar ahora el extraordinario éxito editorial y de contenidos de Cándido Nocedal, padre, con *El Padre Cobos* (1854-1856).

En la década de los 60, entrando también dentro del Sexenio, *Tío Canijitas, Tío Clarión, Tío Conchas, El Tío Carando, Fray Camándulas, La Víbora*... De todos ellos los más importantes y significativos son *Gil Blas* (1864-1872) de Luis Rivera, y sus continuadores dentro del Sexenio, *El Cencerro* (1869-1870) de Rafael Arroyo, *La Flaca* (1869-1873), barcelonés, de un supuesto «Juan Vázquez», y *El Combate* (1870) del anarquista Paúl y Angulo. En el bando contrario y con los mismos ánimos satíricos, el tradicionalista *La Gorda* (1868-1870) (aludiendo a la que se había armado en el 68 y motivo para la réplica de *La Flaca* barcelonesa) de Juan Valero de Tormos y otros, y *El Papelito* (1868-1871) del ingeniero José María del Castillo.

Estos tres momentos de agresividad política flanquean dos períodos de conservadurismo y relativa tranquilidad, los años 40 de Narváez y los 60 de O'Donnell en los cuales predomina el criterio apolítico establecido por Ramón de Mesonero Romanos al frente de su *Semanario Pintoresco Español*.

En estos tramos abunda la prensa ilustrada festiva e informativa, como son las revistas de crítica costumbrista y las revistas ilustradas. De éstas, que mantienen estrechas relaciones de dependencia tecnológica y de contenidos respecto de sus originales los «magazines» ingleses y franceses, las más conocidas son las románticas *El Artista* (1835) de Eugenio de Ochoa, el citado *Semanario* (1836-1857), el *Observatorio Pintoresco* (1837) de Basilio Sebastián Castellanos de Losada, *No me olvides* (1837) de Salas y Quiroga. Junto a ellas y dentro de los proyectos comerciales de las casas editoriales, hay que señalar las colecciones de cuadros costumbristas ilustrados *Los españoles pintados por sí mismos* (1843-1844), edición de Ignacio Boix, las *Escenas Matritenses* de Mesonero, *Doce españoles de brocha gorda* (1848) y *Ayer, hoy y mañana* de Antonio Flores, y libros divulgativos como *Recuerdos y bellezas de España* de Francisco Xavier Parcerissa (1839), *Gil Blas de Santillana* (1840-1842), *España geográfica, histórica, estadística y pintoresca* (1845), *Recuerdo de viaje por España* (1849-1851) y *Guía del viajero de España* (1851), los tres de Francisco de Paula Mellado. Para finalizar esta sección de este período hay que recordar la interminable serie de novelones sentimentales que ilustró la Sociedad Literaria de los hermanos Sergio y Wenceslao Ayguals de Izco, comenzando por *María, la hija de un jornalero* y concluyendo por las abundantes traducciones de Eugène Sue, Paul Féval y otros.

En 1857 Gaspar y Roig funda *El Museo Universal* que es comprado por el gaditano Abelardo de Carlos en 1869, transformado en la longeva *Ilustración Española y Americana*. Fue con su mayor competitividad económica, no con calidad, con lo que hundió a su cercana competidora *La Ilustración de Madrid* (1870-1872) dirigida primero por Gustavo Adolfo Bécquer y máximo exponente en el siglo XIX de las revistas ilustradas.

TRAS LA IDEA DE CONVERTIR LA IMAGEN ÚNICA EN MÚLTIPLE

ANA DE LA PUENTE ARRATE

HOY en día la imagen impresa cohabita, circula por nuestro Universo visible con una naturalidad tal, que rara vez nos planteamos cómo, cuándo y por qué se ha llegado a esta densificación iconográfica.

La imagen es indispensable para mantener el sistema político-económico: la invitación al consumo, las modas, los mitos, los sueños eróticos, los ideales colectivos son creados y alimentados por la imagen.

Si algo está claro es que el siglo XIX fue la culminación de este proceso, vivido por aquellas gentes con innegable emoción. Fueron tiempos pródigos en invenciones, ensayos y perfeccionamientos; la industrialización, el hierro, el tren, la fotografía... transformaciones que convulsionaron a una sociedad y que implicaban a todos y cada uno individualmente en un proceso de incipiente democratización. Esta nueva sociedad reclamaba un vehículo transmisor que se hiciera eco de los drásticos cambios históricos; y el perfeccionamiento técnico alcanzado en las Artes Gráficas permitió la aparición de un periodismo ilustrado que ofrecía al público las pautas de un nuevo lenguaje lleno de símbolos, ya que el principio de asociación texto-imagen es tan antigua como el periodismo mismo.

Hacia 1870, cuando D. Benito Pérez Galdós contaba con 27 años de edad los sistemas fototipográficos —para imprimir textos— y los fotolitográficos, —para la imagen— estaban suficientemente desarrollados como para poder «exigir al medio» respuestas a ideas concretas. Y Galdós tuvo oportunidad de conocer de cerca todas las posibilidades de expresión y difusión que latían en las recién estrenadas imprentas, por sus años de trabajo en el diario gubernamental «El Debate», en Madrid.

Pero no vayamos tan deprisa y recreemos el impacto que debió suponer en su momento cada conquista técnica tras la idea de convertir una imagen única en múltiple.

El inicio «conocido» de la técnica de *grabar* proviene de los sellos-cilindros neolíticos, piezas en relieve que se aplicaban presionando sobre arcilla blanda. Desde ese punto el concepto de matriz y posibilidad de repetición están presentes, ya sólo se trataba de «mejorar el sistema» en aras de la comodidad, el tiempo, el dinero, en definitiva, el poder, que es lo que ha movido al hombre y dirigido su historia.

Siglo XV, Gutemberg. La imprenta separa el mundo moderno del antiguo; a partir de ese momento la consagración y orientación de los valores humanos pasará por las prensas. Los textos se componían con caracteres móviles fundidos en relieve, y la imagen se grababa sobre un taco de madera con instrumentos punzantes, siguiendo un dibujo preliminar de manera que aquello que se deseaba reproducir quedaba en relieve para ser impregnado en tinta y presionado en el papel. Esta es la *xilografía*; este sencillo fundamento ha sido utilizado durante siglos y prácticamente hasta finales del siglo XIX, ocupó un lugar de honor entre los métodos de reproducción. Estos tacos de madera, cortados con la fibra transversalmente, a pesar de la dureza, permiten un rico y complejo trabajo a buril.

Pronto junto a la xilografía aparece el grabado en metal, más fácil de trabajar, ya que gracias a la ductilidad del material se obtiene un mayor detalle y se aumentan las posibilidades expresivas.

De manera que a principios del XIX las bases para la tipografía de caracteres sueltos, están sentadas, y la imagen tiene un filón inagotable en la xilografía, a partir de entonces todo es una carrera por parte de aquellos que comprendían el potencial de la comunicación de masas. Así encontramos que si para mejorar la calidad de las primeras impresiones se requería un tipo de papel más fino, ese papel comienza a fabricarse masivamente, si la presión que se ejercía no era suficiente, se crean las primeras prensas de hierro fundido, más tarde automáticas, pocos años después se empieza a imprimir simultáneamente por las dos caras en

lugar de pliego por pliego, se inventan las rotativas de bobina continua... Competencia entre los grandes periódicos, Exposiciones Universales, patentes, maquinaria... es una lucha vertiginosa contra el tiempo.

Desde la xilografía el gran invento fue la *litografía*, del checo Senefelder (finales del XVIII). Una casualidad le llevó a descubrir que en las superficies dibujadas con un lápiz graso sobre una piedra caliza humedecida, se adhería la tinta para una posible estampación sólo en las partes dibujadas. Es este un sencillo proceso basado en la repulsión agua-grasa. La gran innovación de este proceso consistía en que cualquier dibujante, era ya un grabador, porque no existe un proceso tal de grabado, sino que el dibujo en sí, es ya la matriz para estampar.

El momento histórico estaba esperando un medio para producir imágenes tan idóneo como éste que ofrecía al público un nuevo estilo más directo, más vigoroso, de trazo más libre y con posibilidad de crear degradados y aguadas, impensables en la mejor xilografía.

El problema del almacenamiento de estas enormes piedras llevó a idear unas finas placas de Cinc, acabadas superficialmente como la piedra caliza, con resultados tan satisfactorios que durante todo un siglo se siguió utilizando el mismo método, sin por ello relegar la xilografía; las dos técnicas estuvieron presentes hasta finales del XIX.

El siguiente gran paso fue el invento que ha cambiado el curso de la Historia del Arte: la *fotografía*. La creación de imágenes se libera del elemento subjetivo. En los orígenes de la fotografía abundan las invenciones paralelas y perfeccionamientos, y cómo no, las Artes Gráficas buscaron una aplicación creando, algún sistema «híbrido», que integrara el deseo de realismo a la ilustración. Se empezó sensibilizando los tacos de madera como si fueran placas (1860) y grabando a continuación, ganando en fidelidad al modelo.

También se sensibilizaron las superficies litográficas interponiendo entre el negativo y la piedra un fino tejido, cuyo entramado permitía la traducción de los tonos continuos de la fotografía a un código de puntos más o menos espaciados que al contemplarse a una cierta distancia producen la impresión de gradación tonal. Este tipo de retículas se perfeccionó dando lugar al *fotograbado*, verdadera revolución en el campo de la divulgación masiva de imágenes. La posibilidad de grabar fotomecánicamente ilustraciones con semitonos (fotografías o dibujos con claro-oscuro), provocó la desaparición del oficio de grabador, intermediario que ralentizaba y subjetivaba el proceso.

A comienzos de los años 80 la fotolitografía sobre planchas de Cinc se utilizaba ya en impresiones a todo color. El paralelismo con la evolución que siguió la pintura en estos años es claro, las investigaciones óptico-lumínicas, el puntillismo, la conquista de la instantánea... La fotografía liberó a la pintura del servilismo de la plasmación de la realidad, al Grabado y la Litografía de la esclavitud técnica, pudiendo en adelante revelarse como medios expresivos con entidad propia.

Observando esta evolución desde sus rudimentos a la mayor perfección podemos concluir que la técnica crea estilo. El artista se identifica con un medio, unas posibilidades y limitaciones, y extrayendo su mejor partido crea una imagen que no da lugar a comparaciones técnicas o de calidad, sencillamente utiliza un medio expresivo, tosco o refinado, clásico, romántico, o realista, siguiendo su idea.

Cuando Pérez Galdós concebía la idea de ilustrar los Episodios Nacionales, por ejemplo, el abanico de posibilidades era amplio, se situaba en un período de madurez de la imprenta, y su opción por un tipo determinado de dibujo y técnica de impresión correspondía a un claro conocimiento del medio gráfico y a una visión personal del acto creativo de fusión texto-imagen.

DE LA LECTURA ILETRADA A LA TIMBREMANÍA

A. SEBASTIÁN HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ

POR fin en el segundo tercio del siglo XIX la revolución industrial se percató de las posibilidades financieras que escondía el aprovechamiento de la velocidad mecánica aplicada a las técnicas tradicionales de reproducción de originales tipográficos. La imprenta era entonces un taller sofisticado que ya Denis Diderot había querido desmitificar en su *Enciclopedia*, intentando romper el secretismo que mantenía un gremio que no gustaba de desprenderse de sus «pasos de tortuga». Por tanto el producto salido de él, todo impreso en definitiva, era considerado un producto artesanal de alto coste al que accedía una minoría privilegiada que por deleite o necesidad lo consumía como un artículo valioso; amén de su consideración social. El periódico, sin ir más lejos, fue desde que su «inventor» *(Daily Courant*. Londres, 1702) era un producto caprichoso adquirido por las capas sociales más altas, las que podían leerlo, una minoría que interesada por los negocios, por la política o los cuchicheos de los gacetilleros lo adquirían en las mañanas de los domingos momentos antes de traspasar el atrio de la parroquia.

Hasta el momento la prensa tenía lo que los especialistas llaman, un «público secuestrado» ya que tanto las tiradas como las posibilidades de popularización venían a priori delimitadas. El gusto de una sociedad restringida, la sociedad lectora, se encontraba enmarcado entre dos páginas que venía a ser el reflejo de su mentalidad, la complicidad de sus pensamientos, las aseveraciones de su ideología; en definitiva un sofismo más. De ahí la importancia del producto a niveles políticos al convertirse en el eco de líneas de actuación, de confirmación.

Ahora bien, el periódico como cualquier otro impreso salido del taller tipográfico no era un buen negocio, y no sólo por su elevado costo, sino por la falta de interés que éste suscitaba al presentarse bajo un diseño plúmbeo incapaz de evolucionar en aras a ganar adeptos que permitiesen el aumento de las domésticas tiradas.

El auge del capitalismo decimonónico favoreció que tanto el periódico como el papel impreso admitiese la inclusión de la publicidad como información, a la vez que como subvención que favorecía a la difusión del producto rompiendo de repente la tradición tipográfica. El éxito de la imprenta dependía, ante todo, de un aumento de las series, de la multiplicación de las copias sobre un sólo original, bajar los costos y llegar a las manos incluso de aquellos iletrados que sin haber ido a la escuela podían de un sólo vistazo seguir el hilo de una noticia. La solución más aparente fue encontrada en la ilustración gráfica. En tal sentido la prensa pasó a convertirse en un laboratorio de experimentación comprobando sobre sus páginas los ensayos que una vez verificado su éxito eran trasladados a todo tipo de papel impreso, de papel timbrado, del libro contable hasta la tarjeta de visita o la carta del menú, o la factura de la peor de las ferreterías.

Así el periodismo hizo un esfuerzo por ganar agilidad gestando un nuevo modelo de hacer prensa con el nacimiento de los *penny paper* (periódicos de a penique), un invento que tuvo sus más conocidos explotadores en *The Sun* (1833) o *The New York Herald* (1836), y que por simpatía copió, primero, y perfeccionó, después el periodista francés Emil de Girardin con *La Presse*, al que llegaría a mimetizar el ejemplo hispánico de Andrés Borrego y su madrileño *El Español* (1836).

Los periódicos baratos habían quebrado por la mitad la tradición y ya nada sería lo mismo en la imprenta hasta el punto de convertirse en el epicentro de las manifestaciones humanas pues el papel que desde entonces circula está de una u otra manera manipulado por un artefacto impresor. Precisamente ahí, en el artefacto impresor, se concentraban todos los esfuerzos ya que la demanda de soluciones que liberasen la ambición creativa de los tipógrafos estaba muy por encima de la operatividad real del taller. Se exigía una respuesta tecnológica a la imprenta que con el tiempo llegaría en favor no sólo de la inmediatez de producto timbrado, sino de la calidad del mismo.

El diseño se incorporó a la estrategia de producción y mirando hacia el libro, hacia el medievalismo como otro romanticismo más redescubre al manuscrito iluminado con sus espectaculares capitulares, sus páginas historiadas en el ánimo de reconquistar para sí la industrialización. Desde luego el periódico se sintió una vez más pionero en el proceso al establecer el pleito **idea escrita versus idea dibujada;** es decir entre la galerada y la ilustración. Comenzando la imagen a ganar espacio engordando centímetros cuadrados hasta ganar una batalla defendida por los iletrados que ahora, de repente, se convertían en consumidores de un producto dignificador socialmente. El croquis explicativo, el fotograbado, el litograbado o cualquier otra solución concreta pasó a ser el reclamo que cautivaba la atención pública. Ello justifica su presencia en lugares relevantes, especialmente en la portada posterior del impreso, dando pie a la creación de la extinta *sección de anuncios*, reclamos publicitarios que no sólo tenían la misión de informar al consumidor de tal o cual artículo, sino que contribuían decisivamente a la financiación del producto impreso.

Dió comienzo entonces la creación de un triángulo perfecto entre cliente, diseño y tecnología en el que todos los factores debían progresar al unísono en aras a la perfección del impreso, ganando la carrera a la monotonía y haciendo que éste fuese por momentos más atractivo. El anuncio cuadrado, recuadrado, en el que en un principio sólo cabía un texto, perdió sus fronteras para reconocer ángulos y líneas curvas; más tarde admitiría los bigotes tipográficos, y pequeñas planchas con señuelos alusivos al artículo anunciado: un frasco para promocionar un jarabe, un barco indicándonos los horarios de la naviera, o un peine para embobar a los compradores del «mejor crecepelos del Mundo». El juego concluye con la aparición de la viñeta, con la expresión mínima del texto y el triunfo del fotograbado que fue capaz de incorporar un logotipo comercial como parte del mensaje publicitario.

En este contexto debemos reconocer la importancia de la ilustración gráfica como difusora ideológica, ya que ésta no se contentó, ni mucho menos, con la participación en las máximas publicitarias, y se hizo valer al lado del material noticiable. Aquí se sitúa el nacimiento del periodismo moderno, la revista ilustrada y el semanario. Alumbramiento que, por otra parte, caló de tal manera en la sociedad contemporánea que supuso ante todo una verdadera revolución visual a la que por simpatía se sumaron todos los demás productos timbrados.

Los caminos artísticos seguidos por los diseños particulares de los impresos mantuvieron una complicidad con la vanguardia contemporánea cualquiera que ésta fuera. Es más, en algunos casos, como lo fue con el modernismo catalán, tal complicidad ayudó a su introducción en el seno de la sociedad gracias al auge del papel impreso y no a otra manifestación más elitista. Sin embargo dicha relación tuvo obviamente muchas excepciones ya que los diseños de los timbres se estancaban, explotando el éxito de soluciones solventes y demandadas por el gran público, y no participaban de las innovaciones experimentadas por la pintura de caballete. Siguiendo el ejemplo idóneo, el del *Art Nouveau*, diremos que éste se mantuvo en los folletines, prensa ilustrada, tarjetería y demás timbres hasta bien entrada la década de los 20 mientras que la pintura de investigación había profundizado en los estilemas del fauvismo y las correspondientes vanguardias históricas.

Sea como fuera, lo cierto fue que a caballo entre los siglos XIX y XX el mundo occidentalizado asistió a una eclosión del papel timbrado entendiéndolo como parte importante de la presentación en sociedad de un producto, de una sociedad financiera, o como proyección palpable de las llamadas buenas costumbres que daban carácter a la sociedad burguesa. Se estaba fraguando el concepto contemporáneo de ***imagen*** estableciéndose una auténtica carrera hacia el decoro social en la que la *timbremanía* rozando el fetichismo, se convirtió en un deleite para las generaciones coetáneas y pauta de comportamiento en las venideras.

DE LA LECTURA ILETRADA A LA TIMBREMANÍA

A. SEBASTIÁN HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ

POR fin en el segundo tercio del siglo XIX la revolución industrial se percató de las posibilidades financieras que escondía el aprovechamiento de la velocidad mecánica aplicada a las técnicas tradicionales de reproducción de originales tipográficos. La imprenta era entonces un taller sofisticado que ya Denis Diderot había querido desmitificar en su *Enciclopedia*, intentando romper el secretismo que mantenía un gremio que no gustaba de desprenderse de sus «pasos de tortuga». Por tanto el producto salido de él, todo impreso en definitiva, era considerado un producto artesanal de alto coste al que accedía una minoría privilegiada que por deleite o necesidad lo consumía como un artículo valioso; amén de su consideración social. El periódico, sin ir más lejos, fue desde que su «inventor» *(Daily Courant*. Londres, 1702) era un producto caprichoso adquirido por las capas sociales más altas, las que podían leerlo, una minoría que interesada por los negocios, por la política o los cuchicheos de los gacetilleros lo adquirían en las mañanas de los domingos momentos antes de traspasar el atrio de la parroquia.

Hasta el momento la prensa tenía lo que los especialistas llaman, un «público secuestrado» ya que tanto las tiradas como las posibilidades de popularización venían a priori delimitadas. El gusto de una sociedad restringida, la sociedad lectora, se encontraba enmarcado entre dos páginas que venía a ser el reflejo de su mentalidad, la complicidad de sus pensamientos, las aseveraciones de su ideología; en definitiva un sofismo más. De ahí la importancia del producto a niveles políticos al convertirse en el eco de líneas de actuación, de confirmación.

Ahora bien, el periódico como cualquier otro impreso salido del taller tipográfico no era un buen negocio, y no sólo por su elevado costo, sino por la falta de interés que éste suscitaba al presentarse bajo un diseño plúmbeo incapaz de evolucionar en aras a ganar adeptos que permitiesen el aumento de las domésticas tiradas.

El auge del capitalismo decimonónico favoreció que tanto el periódico como el papel impreso admitiese la inclusión de la publicidad como información, a la vez que como subvención que favorecía a la difusión del producto rompiendo de repente la tradición tipográfica. El éxito de la imprenta dependía, ante todo, de un aumento de las series, de la multiplicación de las copias sobre un sólo original, bajar los costos y llegar a las manos incluso de aquellos iletrados que sin haber ido a la escuela podían de un sólo vistazo seguir el hilo de una noticia. La solución más aparente fue encontrada en la ilustración gráfica. En tal sentido la prensa pasó a convertirse en un laboratorio de experimentación comprobando sobre sus páginas los ensayos que una vez verificado su éxito eran trasladados a todo tipo de papel impreso, de papel timbrado, del libro contable hasta la tarjeta de visita o la carta del menú, o la factura de la peor de las ferreterías.

Así el periodismo hizo un esfuerzo por ganar agilidad gestando un nuevo modelo de hacer prensa con el nacimiento de los *penny paper* (periódicos de a penique), un invento que tuvo sus más conocidos explotadores en *The Sun* (1833) o *The New York Herald* (1836), y que por simpatía copió, primero, y perfeccionó, después el periodista francés Emil de Girardin con *La Presse*, al que llegaría a mimetizar el ejemplo hispánico de Andrés Borrego y su madrileño *El Español* (1836).

Los periódicos baratos habían quebrado por la mitad la tradición y ya nada sería lo mismo en la imprenta hasta el punto de convertirse en el epicentro de las manifestaciones humanas pues el papel que desde entonces circula está de una u otra manera manipulado por un artefacto impresor. Precisamente ahí, en el artefacto impresor, se concentraban todos los esfuerzos ya que la demanda de soluciones que liberasen la ambición creativa de los tipógrafos estaba muy por encima de la operatividad real del taller. Se exigía una respuesta tecnológica a la imprenta que con el tiempo llegaría en favor no sólo de la inmediatez de producto timbrado, sino de la calidad del mismo.

El diseño se incorporó a la estrategia de producción y mirando hacia el libro, hacia el medievalismo como otro romanticismo más redescubre al manuscrito iluminado con sus espectaculares capitulares, sus páginas historiadas en el ánimo de reconquistar para sí la industrialización. Desde luego el periódico se sintió una vez más pionero en el proceso al establecer el pleito **idea escrita versus idea dibujada;** es decir entre la galerada y la ilustración. Comenzando la imagen a ganar espacio engordando centímetros cuadrados hasta ganar una batalla defendida por los iletrados que ahora, de repente, se convertían en consumidores de un producto dignificador socialmente. El croquis explicativo, el fotograbado, el litograbado o cualquier otra solución concreta pasó a ser el reclamo que cautivaba la atención pública. Ello justifica su presencia en lugares relevantes, especialmente en la portada posterior del impreso, dando pie a la creación de la extinta *sección de anuncios*, reclamos publicitarios que no sólo tenían la misión de informar al consumidor de tal o cual artículo, sino que contribuían decisivamente a la financiación del producto impreso.

Dió comienzo entonces la creación de un triángulo perfecto entre cliente, diseño y tecnología en el que todos los factores debían progresar al unísono en aras a la perfección del impreso, ganando la carrera a la monotonía y haciendo que éste fuese por momentos más atractivo. El anuncio cuadrado, recuadrado, en el que en un principio sólo cabía un texto, perdió sus fronteras para reconocer ángulos y líneas curvas; más tarde admitiría los bigotes tipográficos, y pequeñas planchas con señuelos alusivos al artículo anunciado: un frasco para promocionar un jarabe, un barco indicándonos los horarios de la naviera, o un peine para embobar a los compradores del «mejor crecepelos del Mundo». El juego concluye con la aparición de la viñeta, con la expresión mínima del texto y el triunfo del fotograbado que fue capaz de incorporar un logotipo comercial como parte del mensaje publicitario.

En este contexto debemos reconocer la importancia de la ilustración gráfica como difusora ideológica, ya que ésta no se contentó, ni mucho menos, con la participación en las máximas publicitarias, y se hizo valer al lado del material noticiable. Aquí se sitúa el nacimiento del periodismo moderno, la revista ilustrada y el semanario. Alumbramiento que, por otra parte, caló de tal manera en la sociedad contemporánea que supuso ante todo una verdadera revolución visual a la que por simpatía se sumaron todos los demás productos timbrados.

Los caminos artísticos seguidos por los diseños particulares de los impresos mantuvieron una complicidad con la vanguardia contemporánea cualquiera que ésta fuera. Es más, en algunos casos, como lo fue con el modernismo catalán, tal complicidad ayudó a su introducción en el seno de la sociedad gracias al auge del papel impreso y no a otra manifestación más elitista. Sin embargo dicha relación tuvo obviamente muchas excepciones ya que los diseños de los timbres se estancaban, explotando el éxito de soluciones solventes y demandadas por el gran público, y no participaban de las innovaciones experimentadas por la pintura de caballete. Siguiendo el ejemplo idóneo, el del *Art Nouveau*, diremos que éste se mantuvo en los folletines, prensa ilustrada, tarjetería y demás timbres hasta bien entrada la década de los 20 mientras que la pintura de investigación había profundizado en los estilemas del fauvismo y las correspondientes vanguardias históricas.

Sea como fuera, lo cierto fue que a caballo entre los siglos XIX y XX el mundo occidentalizado asistió a una eclosión del papel timbrado entendiéndolo como parte importante de la presentación en sociedad de un producto, de una sociedad financiera, o como proyección palpable de las llamadas buenas costumbres que daban carácter a la sociedad burguesa. Se estaba fraguando el concepto contemporáneo de ***imagen*** estableciéndose una auténtica carrera hacia el decoro social en la que la *timbremanía* rozando el fetichismo, se convirtió en un deleite para las generaciones coetáneas y pauta de comportamiento en las venideras.

EL PERIODISMO ILUSTRADO

Vol. X SEPTEMBER, 1899 No. 1

PRICE TWENTY FIVE CENTS
TWO DOLLARS PER YEAR

THE BOOKMAN

An *Illustrated Journal* of LITERATURE AND LIFE

PUBLISHED MONTHLY

I AM A BOOKMAN
JAMES RUSSELL LOWELL

DODD MEAD & COMPANY
5th AVE & 21st ST NEW YORK

"New York In Fiction" IN THIS ISSUE

VIAJES, AMORES Y AVENTURAS

- JEAN DE LA HIRE -

MARCELA, LA MECANÓGRAFA

Ediciones Mercurio
Madrid

Almanaque de la Ilustración

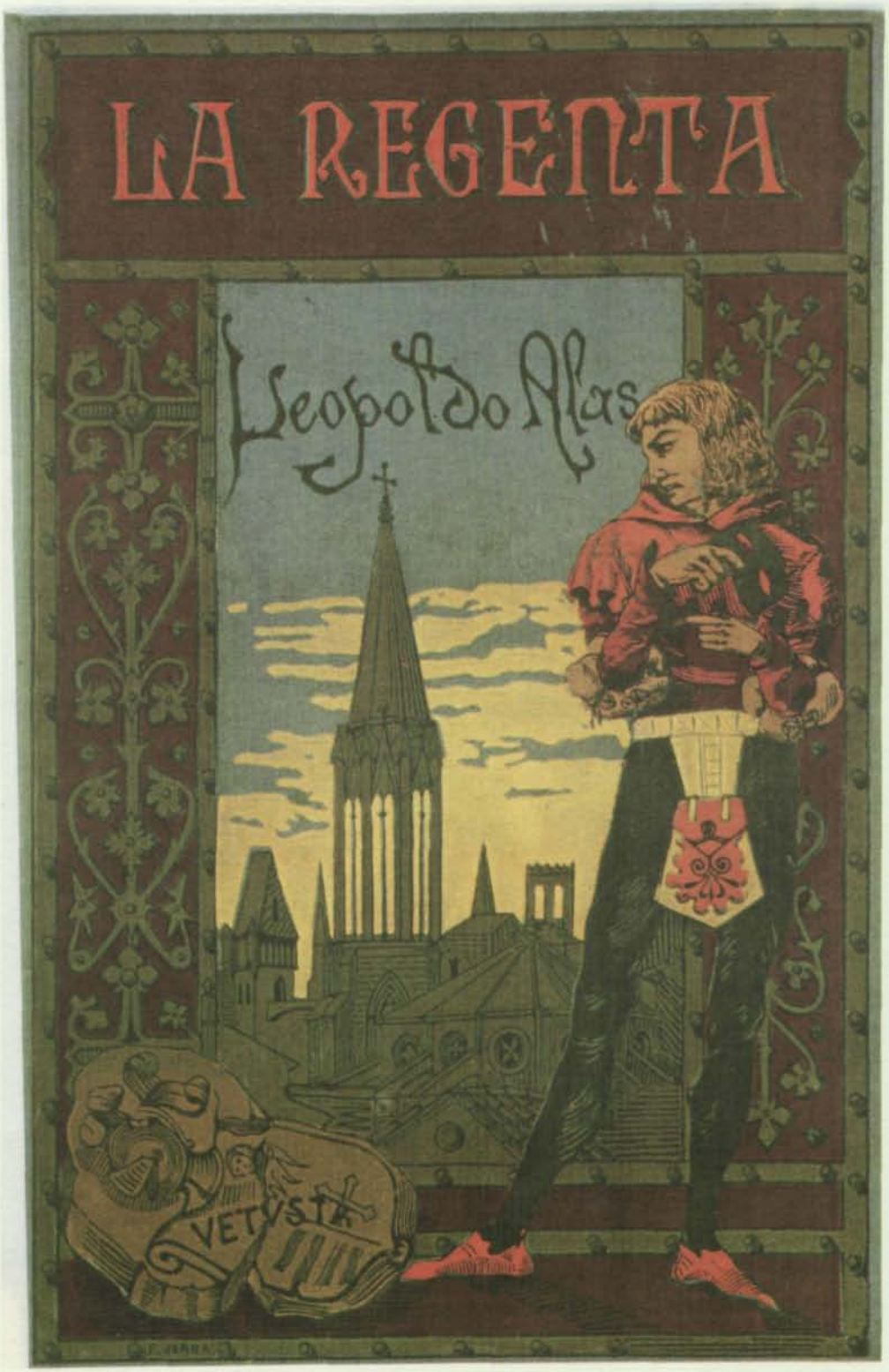
1891

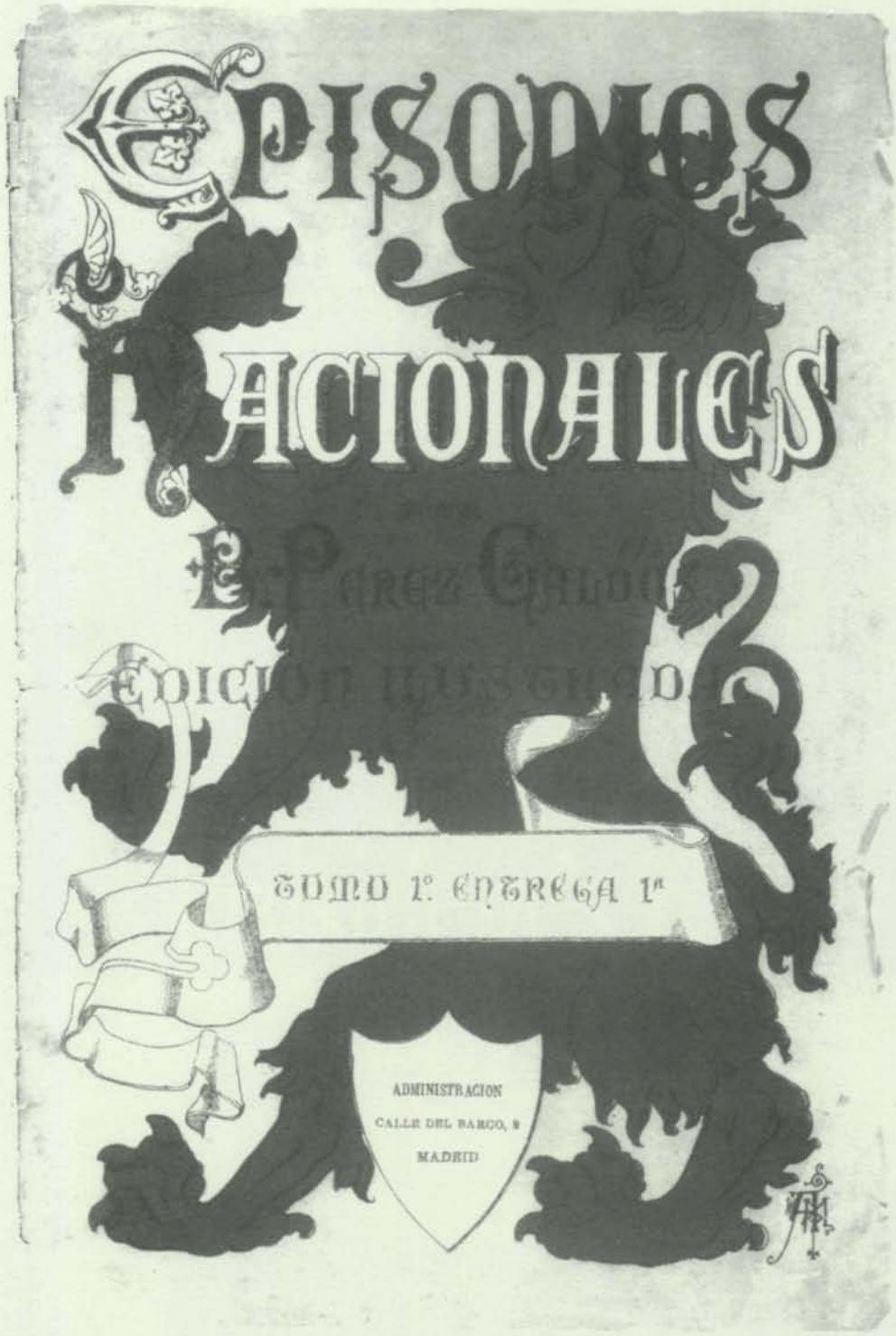
ADMINISTRACIÓN
ALCALÁ 23 - MADRID

(Dibujo de García Cabrera)

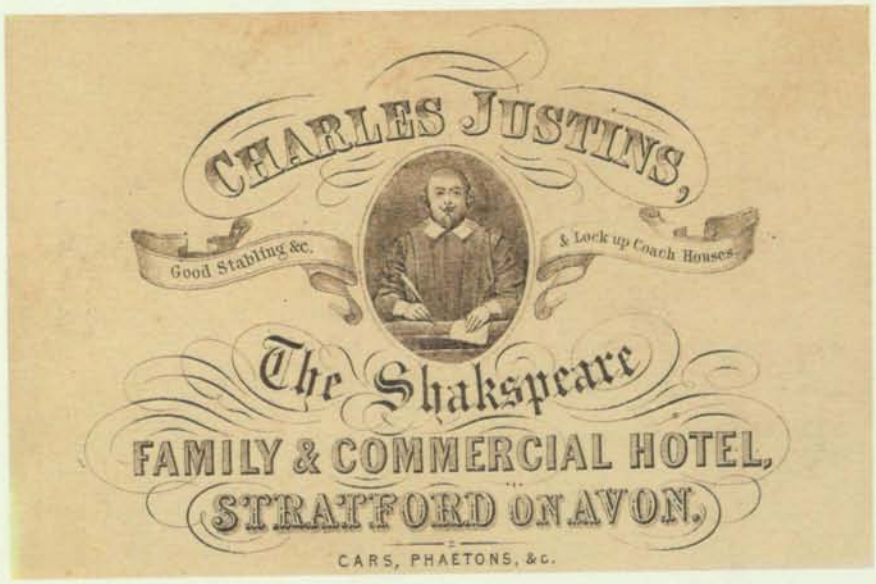
el Figaro

ESTAMPAS Y LIBROS





RECUERDOS DEL VIAJE



No 61 Berlin, W. 15 Aug 1887

HÔTEL DU NORD

Unter den Linden No 35.

RECHNUNG

von

Ferd. Schmidt

Hoflieferant

		Mark	Pf
	Transport	47	20
15	Beleuchtung	1	
	Logement	4	
	Service		80
	1 Café à 1 Sp. Kuer	2	25
	1 Diner	3	50
	1 Soh: Bier		50
	1 Sp. Kaffee		50
	1 Soh Bier		50
		57	25
16	Café, Omelette	2	25
		61	50
	Auslagen	3	
		64	50

Telephon-Anschluss No 1020. Telegr.-Adr.: Hôtel Nord Berlin

Den Wünschen vieler geehrten Gäste gemäss werden die Rechnungen täglich gegeben. Ihre Rechnungen dagegen bitte ich sofort berichtigen zu lassen.
Diners à part und auf den Zimmern à Couvert von 6 Mark an. Table d'hôte um 4 Uhr 3 Mark.
Während der Table d'hôte Zeit wird auf den Zimmern nicht serrirt.
Gelder und Pretiosen bitte ich ergebenst, an mich abgeben zu wollen, weil ich andernfalls für nichts einstehen kann.
Etwaige Beschwerden über das Hauspersonal bitte ich ebenfalls ergebenst, mir zur sofortigen Abhülfe anzuzeigen.

p. p. der Oberkellner

An dem berechneten Service haben Portier und Hausdiener keinen Antheil.
Concierge et l'homme de peine ne sont pas compris dans le service.
Hall and Luggage Porters are not included in the service.

Ferd. Schmidt.

T I M B R E M A N Í A

Excmo. Sr.:

El Sr. Ministro de la Guerra dice hoy al Capitan general de Castilla la Nueva lo que sigue:

«El Consejo de Guerra de Oficiales generales, celebrado en esta Capital el dia 18 de Diciembre de 1873, para ver y fallar la causa instruida á D. José Garmilla y Escudero, Comandante de Infantería y otros varios, acusados de sedicion, pronunció la sentencia siguiente: «Ha condenado y condena el Consejo por mayoría de votos al referido D. José Garmilla y Escudero á la pena de ser pasado por las armas, como comprendido en el art. 26, tít. 10, trat. 8.° de la Ordenanza general del Ejército, y llama el Consejo la atencion de la Superioridad sobre la conducta observada por el defensor Coronel D. Serafin Olave y Diaz.» Enterado el Rey (q. D. g.) á quien he dado cuenta, de la citada causa que adjunta remito á V. E.; Visto cuanto de ella resulta y de conformidad con lo expuesto acerca del particular por el Consejo Supremo de la Guerra en acordada de 18 del mes actual, ha tenido por conveniente aprobar la pronunciada sentencia que será ejecutada cuando el acusado sea habido y disponer se publique en la forma prevenida para el debido conocimiento del Ejército.»

De Real órden comunicada por dicho Sr. Ministro, lo traslado á V. E. para su conocimiento. Dios guarde á V. E. muchos años. Madrid 27 de Marzo de 1875.

El Subsecretario,

Manuel de Azcárraga.

¡¡ Y aun vivo !!!

Pere de la Zarzuela

30-5-914

Café Restaurant Inglés

SEVILLA, 4 Y 6.—MADRID

MENU

Entremeses.
Huevos revueltos á la Benedictina.
Solomillo á la Parisien.
Mayonesa de Lubina.
Capones asados.
Helado en pirámide.
Saint Honoré.
Quesos y frutas.

VINOS

Valdepeñas tinto y blanco.
Champagne Carla blanca.
Café.

9 Diciembre de 1900.

A N E X O

Crónica de un desfile de personajes galdosianos acontecido en el Teatro Pérez Galdós en una cálida noche del verano de 1931.

Fotógrafo Hernández Gil (foto cedida por D. Fernando Hernández Gutiérrez).

ENTIDADES COLABORADORAS

MINISTERIO DE ASUNTOS EXTERIORES
DIRECCIÓN GENERAL DE RELACIONES CULTURALES Y CIENTÍFICAS

MINISTERIO DE EDUCACIÓN
SECRETARÍA DE ESTADO DE UNIVERSIDADES E INVESTIGACIÓN

MINISTERIÓ DE CULTURA
DIRECCIÓN GENERAL DEL LIBRO Y BIBLIOTECAS
CENTRO DE LAS LETRAS ESPAÑOLAS

GOBIERNO DE CANARIAS
VICECONSEJERÍA DE CULTURA Y DEPORTES
DIRECCIÓN GENERAL DE CULTURA

UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

FERNANDO HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ

BIBLIOTECA DEL VIZCONDE DEL BUEN PASO. LA OROTAVA

PATRONATO DE TURISMO DE GRAN CANARIA

FUNDACION
CAJA DE MADRID

PRODUCCIÓN

EXCMO. CABILDO INSULAR DE GRAN CANARIA
SERVICIO DE CULTURA

Presidente

PEDRO LEZCANO MONTALVO

Consejero Insular de Cultura

GONZALO ANGULO GONZÁLEZ

Director Insular de Cultura

CARLOS ÁLVAREZ

Organización

CASA-MUSEO PÉREZ GALDÓS

ROSA Mª QUINTANA DOMÍNGUEZ

PILAR ZAYA VEGA

REMIGIO BORDÓN VIERA

MIGUEL ANGEL VEGA MARTÍN

Comisario

A. SEBASTIÁN HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ

Coordinación del Montaje

ANA DE LA PUENTE ARRATE

Montaje

DEPARTAMENTO DE MANTENIMIENTO DEL
SERVICIO INSULAR DE CULTURA

Reproducciones Fotográficas

DEPARTAMENTO DE REPROGRAFÍA DEL
CABILDO INSULAR DE GRAN CANARIA

DEPARTAMENTO DE FOTOGRAFÍA DEL
SERVICIO INSULAR DE CULTURA

Audiovisual

NIEVES PÉREZ RIVERO

ADRIÁN GONZÁLEZ PÉREZ

DEPARTAMENTO DE FOTOGRAFÍA DEL
SERVICIO INSULAR DE CULTURA

Carpintería

JUAN ALONSO GARCÍA

Diseño Gráfico

CARLOS A. GUIMERÁNS

Realización Gráfica

GRAPHOS CANARIAS, S.L.

Cabildo Insular de Gran Canaria
Servicio de Cultura

FUNDACION
CAJA DE MADRID