

## UN AÑO DE ILUSTRACIÓN EN *EL CUENTO SEMANAL* (1907) Y SU POSTERIOR INFLUENCIA

TANA GARCÍA MÍNGUEZ

*Doctora en Filología Hispánica  
I.E.S. Príncipe de Asturias (Lorca)*

### RESUMEN:

El trabajo que presentamos, parte de la importancia que la ilustración como categoría semiótico–discursiva establece en las colecciones literarias de novela corta, que triunfan en España en los años iniciales del siglo XX.

Hemos centrado nuestra atención en los 52 primeros ejemplares de *El Cuento Semanal*, publicados a lo largo de 1907. Esta colección, pionera de las revistas literarias de novela corta presenta, en cuanto a técnicas y semántica de la ilustración, una serie de características que se mantendrán en toda su vida editorial y aparecerán en otras colecciones de novela corta surgidas tras ella. También hemos llevado a cabo un estudio semiótico comparativo entre las ilustraciones contenidas en los 52 números, que constituyen el primer año de publicación de *El Cuento Semanal* y las ilustraciones que aparecen en las siete grandes colecciones de novela corta: *El Cuento Semanal*, *Los Contemporáneos*, *La Novela Corta*, *El Libro Popular*, *La Novela Semanal*, *La Novela de Hoy* y *La Novela Mundial*.

### PALABRAS CLAVE:

Colecciones literarias de novela corta. Análisis semiótico–discursivo. Imagen ilustrada. *El Cuento Semanal*, *Los Contemporáneos*.

### ABSTRACT:

The article that we present begins from the importance of the illustration, considered as a semiotic-discursive category, within the literary collection of short novel, those who had triumphed in Spain at the beginning of the twentieth century.

We have focused our attention on the 52 first copies of *The Weekly Tale*, published all through the year 1907. This collection, a pioneer among the literary magazines of short novel presents, as far as the techniques and semantics of the illustration is concerned, a series of characteristics that will remain all along the life of this magazine, as well as in other short novel collections that appeared after it. We have carried out a semiotic comparative study between the illustrations included in these 52 copies, those that represent the first year of the publication of *The Weekly Tale* and the illustrations that appear on the seven greatest collections of short novel: *The Weekly Tale*, *The Contemporaries*, *The Short Novel*, *The Popular Story Book*, *The Weekly Novel*, *Today's Novel* and *The Worldly Novel*.

### KEY WORDS:

Short novel literary collections. Semiotic-discursive analysis. Illustrated image. *The Weekly Tale*, *The Contemporaries*.

## Introducción

Las escasas variaciones que, tanto en formato como en las ilustraciones, tuvo *El Cuento Semanal*, a lo largo de su existencia, constituye un hecho que nos permite valorar los 52 primeros números de la colección, correspondientes al año 1907, como un adecuado referente para poder deducir, mediante un análisis contrastivo y porcentual, muchas de las características que en su posterior discurrir tendrá la propia revista, así como su inmediata sucesora, *Los Contemporáneos* y las más importantes colecciones surgidas tras ésta, en lo que atañe al proceso y técnicas de ilustración. Un fenómeno, el de la ilustración, que como su historia nos demuestra, denota la existencia de una necesidad del ser humano de transmitir ideas por medio de su capacidad generadora de imágenes. Desde la xilografía, al grabado en metal, pasando por la litografía, hasta llegar a la linotipia, las técnicas de reproducción de imágenes fueron, en el transcurso de los años, consolidando el valor de las ilustraciones complementarias a los textos y propiciaron que, sobre todo en el siglo XIX, las ilustraciones se fuesen introduciendo en el periodismo al mismo tiempo que en las novelas por entregas y en la literatura popular. Un dominio éste que propicia ya en las primeras décadas del siglo XX, el auge de la novela corta<sup>1</sup>, que respondiendo a demandas sociales, supondrá las cotas máximas en cuanto a creación y número de lectores. Pero además del inusitado desarrollo del género y la consiguiente aparición de numerosos autores, se genera una interesante tendencia, marcada por la conjunción texto e imagen que implica la aparición de abundantes ilustradores, dibujantes y caricaturistas<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Sobre el auge de la novela corta, en las primeras décadas del siglo XX, vid., entre otros: Luis Sánchez Grangel “La novela corta en España (1907-1936)”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, LXXIV y LXXXV, 1968, pp. 477-508 y pp. 14-50; Luis Sánchez Grangel, *Eduardo Zamacois y la novela corta*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1980; Federico Carlos Sainz de Robles, *La promoción de “El Cuento Semanal”, 1907-1925. (Un interesante e imprescindible capítulo de la historia de la novela española)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975; Manuel Martínez Arnaldos, *La novela corta española en el primer tercio del siglo XX. Teoría y práctica*, Murcia, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1975; Miguel Ángel Lozano Marco, “El lugar de la novela corta en la literatura española del siglo XX”, en José Luis Alonso Hernández/Martin Gosman/Rinaldo Rinaldi (eds.), *La Nouvelle Romane (Italia – France – España)*, Amsterdam, Editions Rodopi, 1993; Alberto Sánchez Álvarez- Insúa, *Bibliografía e Historia de las colecciones literarias en España (1907-1957)*, Madrid, Asociación de Libreros de Viejo, 1996.

<sup>2</sup> Acerca de los dominios específicos de la ilustración, el dibujo y la caricatura, vid., entre otros: Valeriano Bozal, *La ilustración gráfica en el siglo XIX en España*, Madrid. Comunicación, 1979; José Francés, *La caricatura española contemporánea*, Conferencia organizada por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes y leída por su autor en el Ateneo de Madrid el 3 de marzo de 1915,

La salida al mercado editor de *El Cuento Semanal*<sup>3</sup>, según proyecto de Eduardo Zamacois, se produce con el primer número, el 4 de enero de 1907, con la publicación de la novela corta de Jacinto Octavio Picón, *Desencanto*; y clausura su ciclo editorial el número 263, del 12 de enero de 1912 correspondiente a la obra de Prudencio Iglesias Hermida, *Una hora de amor de Carolina Otero*. Esta fórmula editorial de gran éxito y prestigio “mass-mediático”, se extenderá hasta los años previos a la Guerra Civil española de 1936, pues el 24 de junio de 1932, deja de publicarse *La Novela de Hoy*, última revista literaria dedicada a la novela corta con dilatada existencia en el mercado.

*El Cuento Semanal*, se publica con formato de revista, en fascículos semanales de 24 páginas de magnífico papel couché, impresas a doble columna, con ilustraciones a dos tintas, y aparecería todos los viernes al precio de 30 céntimos. El formato de la revista no varía, como acabamos de señalar, a lo largo de su historia, así como tampoco la fórmula básica de su estructura: texto con imágenes ilustradas, pues una de las claves del éxito de *El Cuento Semanal* radicó en su acertada presentación, que incluía el diseño de atractivas cubiertas, que habían de servir de reclamo a los posibles lectores. Las portadas de los 263 números de la colección reparten sus motivos entre las caricaturas, fotos y retratos de los autores, y los dibujos alusivos a la temática o al título de la obra. Resulta significativo que durante los dos primeros años de vida de la colección, las portadas estén ocupadas prácticamente en su totalidad por una representación de la figura del autor<sup>4</sup>, tendencia icónica que es muestra de la importancia comercial que tienen las firmas como reclamo de público, lo que se mantendrá en otras colecciones posteriores. Quizás por esta prioridad de situar al frente de cada entrega una caricatura del autor, se implantase la norma de que fuese un ilustrador el realizador de la portada, y otro el de las páginas interiores. En el caso

---

Madrid, Sociedad Española de Librerías, Diarios, Revistas y Publicaciones, 1915; Manuel Sánchez Palacios, *Los dibujantes españoles. Impresiones sentimentales de un viaje en torno al dibujo*, Madrid, Enciclopedia de Formación Cultural, Ediciones Nueva Raza.

<sup>3</sup> Para estudios concretos de la revista, vid: B. Magnien *et al.*, *Ideología y texto en el Cuento Semanal (1907-1912)*, Madrid, Ediciones La Torre, 1986; M<sup>a</sup> Lourdes Iñiguez Barrena, *El Cuento Semanal (1910-1912), Análisis y estudio de una colección de novelas corta*, Granada, Grupo Editorial Universitario, 2005.

<sup>4</sup> A partir del n<sup>o</sup> 85, 14 agosto de 1908, en el que se publica la novela corta de Eduardo Marquina, *Corneja siniestra*, Ilus. int. R. Pichot, Ilus. port. R. Pichot, en *El C. S.*, n<sup>o</sup> 85, se empiezan a alternar en las ilustraciones de portada, motivos temáticos y en menor medida caricaturas, retratos y fotografías de los autores.

de *El Cuento Semanal*, fue Tovar<sup>5</sup> el que se ocupó de la mayor parte de las caricaturas, bien por su estrecha vinculación a la revista, o por sus más que acreditadas cualidades como dibujante especializado en tal faceta<sup>6</sup>.

Las posibilidades que la industria reprográfica ofrece en los años iniciales del siglo XX, es un incentivo para los editores, pues la potenciación y desarrollo del mundo de la imagen abría unos caminos insospechados, que ya se intuían muy rentables. Fiel a su propósito original, Zamacois realizó una verdadera selección de dibujantes, fueron muchos los artistas que trabajaron en las páginas de *El Cuento Semanal*. Si atendemos el registro de nombres, el total de artistas cuya firma se reconoce en toda la colección, se eleva a 80, con independencia de los ilustradores que trabajaron en las portadas. Los nombres que con más frecuencia se repiten en las ilustraciones de interior a lo largo de la colección son, los de Agustín, que ilustró 31 obras, Pedrero, 18, Francés, 16, Estevan, 15, Lozano, 13, Santana Bonilla, 12 y Huidobro, 11. Algunos de ellos trabajarán para otras colecciones, fundamentalmente para *Los Contemporáneos*, mientras que de la mayoría de los dibujantes apenas se localizan sus firmas en ejemplares de las grandes colecciones.

Ciñéndonos a nuestro estudio de los 52 números que constituyen el discurrir de la colección durante el año 1907, constatamos que la tónica es la misma. Hay dibujantes que colaboraron en muchas ocasiones, otros en bastantes menos y algunos en una sola revista<sup>7</sup>. Aparecen con asiduidad los nombres de Pedrero, 10 números, Juan Francés, 8, Estevan, 7, Lozano, 7, y Medina Vera, 4. Ya en menor cuantía, pese a que su colaboración es enorme en las portadas, encontramos a Tovar, 3 números, segui-

---

<sup>5</sup> El granadino Manuel Siles Tovar (1875-1935) está considerado como uno de los más prolíficos caricaturistas de la primera mitad del siglo XX. Fue, además un excelente dibujante, humorista satírico y gran comentarista de la política. Supo recoger como nadie los tipos de la calle. Especialista en tipos populares, ilustró para casi todas las publicaciones del momento: *Nuevo Mundo*, *La Bandera Federal*, *Don Quijote*, *El Liberal*, *España Nueva* (en donde no firmaba sus caricaturas por razones políticas), *Heraldo de Madrid*, *El Imparcial*, *Blanco y Negro*, *ABC*, *La Correspondencia de España*, *La Hoja de Parra*, *¡Oiga Usted...!*, *La Risa*, *Gutiérrez y La Voz*

<sup>6</sup> La nómina de ilustradores de las portadas durante toda la vida de la revista sobrepasa las cuarenta firmas, siendo los nombres más frecuentes los de Tovar, con 57 portadas, seguido de Agustín, 25, Ramón Romero Calvet, 11 y Santana Bonilla, 10.

<sup>7</sup> Pedrero (números 5, 14, 23, 25, 29, 36, 40, 45, 49, 52); J. Francés (números 9, 16, 21, 28, 32, 42, 48, 51); Lozano (números 3, 8, 11, 20, 26, 31, 41); Estevan (números 2, 19, 24, 30, 35, 39, 46); M. Vera (números 4, 34, 37, 44); Tovar (números 12, 43, 47); Posada (números 7, 10); Robledano (números 6, 13); G. Guijo (números 15, 22); Fernández Mota (números 17, 33); Melitón Gómez, (número 27); A. Durán (número 38); A. Mir (número 43); Apeles Mestres (número 50).

do de Posada, Robledano, Fernández Mota y G. Guijo con 2 títulos cada uno, mientras que Melitón González, Andrade, Mira, Durán, y Apeles Mestres, ilustraron en cada caso, un solo ejemplar. La mayoría de estos dibujantes colaboraban en las revistas gráficas del momento, pero, desafortunadamente, no existen demasiados datos biográficos sobre ellos, solamente algunos por su importancia en el contexto de ilustradores de grandes revistas como *ABC* o *Blanco y Negro*, o por efecto de su proyección en su región natal, han conseguido sobrevivir en el recuerdo y en la bibliografía.

### Técnicas de Ilustración

La ilustración gráfica de carácter popular era un género característico del siglo XIX. En el siglo anterior, se había venido desarrollado normalmente en pliegos de romances y en menor medida a través de la ilustración de libros y publicaciones periódicas, que no tenían demasiada comercialización. La novedad que ofrece *El Cuento Semanal* y que hace diferente a esta colección de novelas de los folletines anteriores o de la enorme cantidad de revistas ilustradas contemporáneas, es precisamente su carácter compacto y no misceláneo; se ofrece al público un único hecho narrativo, en una sola entrega, adornada con imágenes siempre referidas al desarrollo argumental.

El número total de ilustraciones que se localizan en las novelas analizadas<sup>8</sup>, correspondientes al primer año de la colección, es de 791. La media de ilustraciones por ejemplar varía entre 12 y 20, apartándose de la norma los títulos *Frente al mar*<sup>9</sup> y *La ciencia del dolor*<sup>10</sup>, ambas con 9 ilustraciones o la titulada *La espada*<sup>11</sup>, que cuenta con 46 ilustraciones, todas de pequeño tamaño. Si partimos de la base de que cada ejemplar tenía aproximadamente 20 páginas, es decir, 10 hojas escritas por ambas caras, la media de ilustraciones por página se sitúa en torno a 1,5 ilustraciones cada dos páginas. Cuando el lector abría la revista, siempre encontraba un dibujo en alguna de las dos caras del ejemplar.

---

<sup>8</sup> Hemos de advertir que para los índices y estadísticas de las ilustraciones interiores, nos referiremos a 51 ejemplares porque no ha sido posible contar con las páginas interiores del ejemplar nº 18, *Las tres reinas*, de Mauricio López Roberts, Ilus. int. Estevan, Ilus. port. Tovar, *El C. S.*, nº 24, 14 mayo de 1907.

<sup>9</sup>Vid., J. López Pinillos, *Frente al mar*, Ilus. int. Lozano, *El C. S.*, nº 41, 11 octubre de 1907. Sin firma del ilustrador de portada

<sup>10</sup>Vid., M. R. Blanco Belmonte, *La ciencia del dolor*, Ilus. int. J. Francés, Ilus. port. Tovar, *El C. S.*, nº 51, 20 diciembre de 1907.

Los estudios estadísticos realizados sobre las imágenes, refuerzan la idea de que la editorial pretendía conjugar el aspecto estético y el económico, elaborando una revista agradable pero cuyos costes razonables permitiesen obtener beneficios. Y, en esa línea, hay que estudiar los dos primeros datos: el tamaño de las imágenes y el uso del color.

Las imágenes grandes ocupan un 46,90 % del total, las medianas un 32,78 % y las pequeñas tan sólo un 19,98 %. El hecho de que el número de ilustraciones grandes y medianas sea muy superior al de las de tamaño pequeño, viene a redundar en la idea de que el deseo de la empresa era crear un producto que impactase visualmente. Unas páginas de lectura densa, escritas además por autores de variado mérito resultarían farragosas para el público al que iban dirigidas.

El análisis estadístico del procedimiento del color responde a criterios de operatividad y productividad económica. Las ilustraciones en negro, suponen un 59,41%, en tanto que las de color un 40,58% del total, en una línea que se mantiene durante todo el año y se justifica en el hecho de que la ilustraciones en color eran más costosas y requerían mayor esfuerzo por parte del dibujante y del grabador, pues las ilustraciones a dos tintas llevaban varias planchas para producir el fondo de los colores. La gama de los colores planos está siempre en torno a los azules, verdes, rosas, rojos y marrones. A pesar de ello, los dibujos más significativos, aquellos que el autor ha elegido como medio de representación visual de la parte considerada básica del texto, están coloreados normalmente a dos tintas. Para corroborar la afirmación de que las imágenes más importantes tienen color y mayor tamaño, partimos de dos realidades. En primer lugar, del valor estadístico que se deriva del hecho de que de las 156 ilustraciones menores a 5 cm., un 70% están realizadas en negro. En segundo lugar, en el dato de que de las 39 ilustraciones dedicadas a los objetos, la mayoría son de tamaño pequeño y además, 16 de ellas carecen de color, porque son elementos decorativos a los que los dibujantes prestaban poca atención.

Se localizan sólo 4 novelas en las que el número de ilustraciones pequeñas superan los 9 cuadros: *Aventura*<sup>11</sup>, *Pompas de jabón*<sup>12</sup>, *Un hombre serio*<sup>13</sup> y *La espada*<sup>14</sup>.

<sup>11</sup>Vid., G. Martínez Sierra, *Aventura*, Ilus. int. Lozano, Ilus. port. Tovar, *El C. S.*, n° 3, 18 enero de 1907.

<sup>12</sup>Vid., L. Perellada, *Pompas de jabón*, Ilus. int. Melitón González, Ilus. port. Tovar, *El C. S.*, n° 27, 5 julio de 1907.

<sup>13</sup>Vid., A. R. Bonnat, *Un hombre serio*, Ilus. int. Tovar, Ilus. port. Tovar, *El C. S.*, n° 47, 22 noviembre de 1907.

<sup>14</sup>Vid., Apeles Mestres, *La espada*, Ilus. port. Apeles Mestres, Ilus. int. Apeles Mestres, *El C. S.*, n° 50, 13 diciembre de 1907.

De ellas destacamos por su originalidad las ilustraciones de *La espada*, donde se combinan imágenes ornamentales sobre las letras iniciales, con litografías incardinadas en la heráldica, las costumbres y la mentalidad medieval.

Otro aspecto interesante, sería la diferencia en la presentación de las imágenes. 239 nueve ilustraciones, el 30,21 %, aparecen encuadradas, diferenciadas del texto escrito por medio de marcos gráficos; 479, el 60,55%, no presentan contorno y 71, un 8,97%, no tienen fondo y aparecen recortadas. Uniendo estos dos últimos porcentajes, deducimos la preferencia por la imagen sin contorno, en un intento de componer un texto único visual que emane de la simbiosis de texto narrativo e imagen ilustrada, con la finalidad de que el lector perciba psicológicamente integrados ambos mensajes. Como constatación gráfica de ello en *Aventura*, localizamos una escena dividida en dos páginas y con columnas de texto separando las imágenes, pero el lector las percibe como unidad gráfica. En un lado Marcela, la protagonista, rompe a reír estrepitosamente cuando le presentan a su pretendiente con el que ya había tenido un breve escarceo amoroso en el bosque sin saber quien era; en otro, el joven con el que su padre pretende casarla. Agrupando los elementos caracterizadores de una y otra parte de la ilustración, podríamos construir dos campos semánticos o isotopías que facilitan el análisis

#### *Marcela*

- La ironía: sonriente, gesto distendido, ojillos vivaces.
- El dominio de la situación: postura firme, manos apoyadas en el sillón.
- Situación en la escena: de frente. Fondo cubierto por dos personajes.

#### *Pretendiente*

- El susto: Serio, gesto asombrado, ojos casi entornados
- La pérdida de control: postura algo encorvada, manos caídas
- Situación en la escena: de perfil. Escena casi sin fondo

De la postura y el semblante de la mujer emana un dominio absoluto de la situación, que establece un marcado contraste con los gestos de perplejidad dibujados en los rostros de los dos personajes colaterales, su padre y su hermano; las miradas convergentes de los dos hombres hacia ella, denotan lo curioso de la actitud de Marcela. En oposición, estaría la figura deliberadamente atontada del pretendiente, que en nada tiene que ver con el hombre apasionado que besó a la protagonista en el bosque.

En esta ilustración, fiel al texto y colocada en página posterior, juegan un papel definitivo el valor de las posturas corporales y las miradas. Mientras Marcela segura de sí misma deja caer pretenciosamente el brazo en el sillón, el galán, desvalido, sin apenas fondo en que cobijarse, con las manos caídas a lo largo del cuerpo, ofrece una sensación cómica que potencia el efecto de prioridad de la dama.





Aventura. Ilus. Lozano

### Semántica de la Ilustración

El significado que aportan las imágenes deriva de un específico sentido, que el lector percibe en sintonía con la información textual que le va llegando y que conforma en su mente la idea completa del acto comunicativo que constituye la narración, en este caso la novela breve. Si bien este tipo de obras estaban creadas para lograr el favor del público, las imágenes que se encargan a los dibujantes tienen la misma intencionalidad. El ilustrador actúa como mediador entre el autor y el lector en su intento de lograr un producto atractivo y con capacidad de transmisión. Las ilustraciones de *El Cuento Semanal* son en este terreno enormemente acertadas. La calidad de las mismas y su capacidad de comunicación son claras y sirven para establecer fisonomías, escenarios y matizaciones semánticas a la ficción narrativa, con dibujos y presentación de alta calidad.

Los índices estadísticos arrojan como dato concluyente que en el 82,17% de las ilustraciones, el elemento central es el ser humano; los animales con un 2,90%, los objetos con un 4,93%, y las ilustraciones en que aparecen seres humanos y animales juntos, con un 3,91%, ocupan un espacio bastante menor. Estas últimas quedan reducidas a escenas de caza, de campo o de labores agrícolas, en tanto que los paisajes urbanos o naturales son frecuentes como fondo de las escenas, pero aparecen escasamente como estampa individualizada, un 3,16% y un 2,90%. La razón de estos valores radicaría en que las ilustraciones pretenden ser fieles a los argumentos de las novelas y en ellas ocupa un peso definitivo la narración de acontecimientos centrados en los seres humanos, en sus aventuras, desventuras y sentimientos.

Si tomamos como referente de esta fidelidad al texto las ilustraciones iniciales y finales de cada novela obtenemos unos resultados significativos. De las novelas ana-



lizadas, correspondientes a los ejemplares de 1907, solamente 12, presentan una escena inicial en desacuerdo con el texto. En unos casos, como en *La guitarra*<sup>15</sup>, porque al tratarse de una obra teatral<sup>16</sup>, el autor ha colocado un cuadro urbano, ambientando la obra en un escenario típico de casas blancas, macetas y flores donde se desarrollará una acción costumbrista. En otros casos, porque el ilustrador elige motivos simbólicos o referentes para preparar al lector a la línea argumental.

Así, en *La espuma del champagne*<sup>17</sup>, la escena con la que se abre la narración tiene la función de situarnos ante lo que luego será el transcurso teatral, los excesos de la vida disoluta de la que la protagonista intentará alejarse. El peligro de esa vida lo denota la imagen inicial en la que se aprecia un grupo de mujeres aparentemente desnudas, de las que solo se perciben dos con nitidez. Una de ellas con el cuerpo retorcido y el rostro desencajado parece sufrir los efectos del alcohol. La otra mujer duerme totalmente desmadejada. Estamos ante una bacanal que enfoca solamente la última consecuencia, la borrachera. La idea del alcohol como causante de la situación está sugerida por una gran copa de Champagne que aparece al fondo de la imagen. Lo desordenado de los cabellos, el caos de la escena, justificarán la resolución final de la protagonista, Sebastiana, que pese a su precariedad económica se negará a entrar en ese mundo de tan funestas consecuencias.



*La espuma del champagne*. Ilus. García-Guijo

<sup>15</sup> Vid., Salvador Rueda, *La guitarra*, Ilus. int. Pedrero, Ilus. port. Santana Bonilla, *El C.S.*, n° 5, 1 febrero de 1907.

<sup>16</sup> Debemos precisar que, pese a ser el género novela corta el que predomina en la mayoría de las colecciones, en ocasiones también se publicaban, obras de diferentes géneros, teatral sobre todo, con una extensión reducida acorde a las páginas de la revista

<sup>17</sup> Vid., M. Linares Rivas, *La espuma del champagne*, Ilus. int. García Guijo, Ilus. port. Tovar, *El C. S.*, n° 15, 12 abril de 1917.

Con respecto al análisis de las escenas finales, la situación no es muy diferente, si exceptuamos el dato de que en 12 novelas no se localizan ilustraciones en la última página, es decir acaban con la firma del autor, quizás por cuestiones de espacio o de acomodo del texto a la tipografía o maquetado. En 10 casos no se produce concordancia total entre el texto y las ilustraciones, pero sí existe siempre una relación simbólica. En *Desencanto*, la ilustración final son unas cartas, porque toda la obra tiene carácter epistolar. En *La cita*<sup>18</sup> encontramos una carta y un antifaz, símbolo de la ocultación y de la misiva con la que la protagonista cita a su enamorado. *La caravana*<sup>19</sup> finaliza con un paisaje desdibujado, tan poco claro como el que la protagonista en su enorme pena ve pasar desde su asiento en el tren, una vez que ha conocido la muerte de Iván. *La madrecita*<sup>20</sup>, tiene en la última página un jarrón con flores, símbolo de la alegría y la limpieza que hay en la casa y también de la pureza de la protagonista. En *De corazón a corazón*<sup>21</sup>, la última figura que vemos es un pequeño Cupido con toda la carga iconográfica que podemos achacarle.

Pero si nos detenemos en estas ilustraciones finales, llama la atención la cantidad importante de ellas que suponen un final trágico. Al menos en 10 de las novelas acabamos viendo una estampa que explicita una situación de muerte, unas por causas naturales, *Como murió Arriaga*<sup>22</sup>, otros un final aciago como derivación de la mala vida, *Las hijas de D. Juan*<sup>23</sup> y en otros casos por asesinato o suicidio: *La guitarra, Cada uno*<sup>24</sup>, *Luna Lunera*<sup>25</sup>, *Confesión*<sup>26</sup>, *La muñeca*<sup>27</sup> o *Últimos momentos de Miguel Server*<sup>28</sup>.

<sup>18</sup> Vid., E. Zamacois, *La cita*, Ilus. int. Medina Vera, Ilus. port. Santana Bonilla, *El C. S.*, n° 4, 25 enero de 1907.

<sup>19</sup> Vid., E. Marquina, *La caravana*, Ilus.int. Lozano, Ilus. port. Tovar, *El C.S.*, n° 11, 15 marzo de 1907

<sup>20</sup> Vid., S. y J. Álvarez Quintero, *La madrecita*, Ilus. int. Lozano, Ilus. port. Tovar, *El C.S.*, n° 20, 17 mayo de 1907.

<sup>21</sup> Vid., E. Ramírez Ángel, *De corazón a corazón*, Ilus. int. García-Guijo, Ilus. port. Santana Bonilla, *El C. S.*, n° 22, 31 mayo de 1907.

<sup>22</sup> Vid., C. Frollo, *Como murió Arriaga*, Ilus, int. Medina Vera, Ilus. port. Tovar, *El C. S.*, n° 37, 13 septiembre de 1907.

<sup>23</sup> Vid., Blanca de los Ríos Lampérez, *Las hijas de D. Juan*, Ilus. J. Francés, *El C .S.*, n° 42, 18 octubre de 1907.

<sup>24</sup> Vid., E. Pardo Bazán, *Cada uno*, Ilus int. Posada, Ilus port. Tovar, *El C. S.*, n° 7, 15 febrero de 1907.

<sup>25</sup> Vid., C. de Castro, *Luna lunera*, Ilus int. Medina Vera, Ilus, port. Tovar, *El C. S.*, n° 34, 23 agosto de 1907.

<sup>26</sup> Vid., F. F. Villegas (Zeda), *Confesión*, Ilus. int. Pedrero, Ilus. port. Tovar, *El C .S.*, n° 36, 6 septiembre de 1907.

<sup>27</sup> Vid., M. Sawa, *La muñeca*, Ilus int., Medina Vera, Ilus. port. Tovar, *El C. S.*, n° 44, 1 noviembre de 1907

<sup>28</sup> Vid., P. Gener, *Últimos momentos de Miguel Server*, Ilus. int. Estevan, Ilus. port. Casas, *El C.S.*, n° 39, 27 septiembre de 1907.

Entre las ilustraciones que recogen la muerte por suicidio, hay predominio de los casos en los que la víctima es una mujer. Si en *La leyenda del Gaucho*<sup>29</sup>, el protagonista aparece prosaicamente tendido sobre la vía del tren, los suicidios por ahogamiento de las heroínas de *Luna Lunera* y *La muñeca*, adquieren todas las connotaciones de una tragedia clásica. En ambas estamos ante dibujos muy simples en que la impresión de muerte está sugerida más o menos explícitamente. En *La muñeca*, se traza la visión de una joven flotando. En medio de un fondo negro se dibuja su cara, con la boca entreabierta, los ojos cerrados y la mano yerta. En *Luna lunera* hay todavía más elementos que la acuerdan con el drama: las manos que sobresalen del agua como despidiéndose, la luna al fondo, y los animales en movimiento huyendo de la escena.



*La muñeca.* Ilus. Medina Vera



*Luna Lunera.* Ilus. Medina Vera

Como hemos advertido, el componente esencial de las imágenes contenidas en los ejemplares analizados, correspondientes al primer año de la colección, es el ser humano, bien se presente individualmente en 260 ilustraciones, un 31,47 % del cómputo general, bien componiendo escenas que constituyen un 49,55 % del total. Dada la enorme cantidad de ilustraciones que presenta esta colección hemos decidido por una cuestión operativa separar las ilustraciones en que aparecen los seres humanos individualizados, y las que aparecen agrupados. Así establecemos:

a) La presencia individualizada de protagonistas masculinos o femeninos, no es cuantitativamente muy diferente: el 58,23% de los dibujos individualizados pertenecen a hombres, en tanto que el 46,18% pertenecen a mujeres. Los hombres jóvenes constituyen un 75,86% dentro de su grupo, las mujeres jóvenes ocupan un 90,43% del suyo.

<sup>29</sup> Vid., Manuel Ugarte, *La leyenda del Gaucho*, Ilus. int. Pedrero, Ilus port. Tovar, *El C .S.*, n° 29, 19 julio de 1907.

El 58,23 % de ilustraciones correspondientes a hombres con carácter individual, se distribuyen en los siguientes porcentajes: niños, con 4 ilustraciones, ocupan un 2,75%; jóvenes, con 110 ilustraciones, un 75,86%; adultos, con 8 ilustraciones, un 5,51%, y ancianos, con 23 ilustraciones, un 15,86%. En tanto que el 46,18% de ilustraciones referidas a mujeres se desglosa del siguiente modo: niñas, con 2 ilustraciones, ocupan el 1,73%; jóvenes, con 104 cuatro ilustraciones, el 90,43%; adultas, con 104 ilustraciones, el 90,43%, y ancianas, con 9 ilustraciones, el 7,82 %.

El análisis de las sensaciones que transmiten en conjunto los seres individualizados nos lleva a las siguientes conclusiones: el número más elevado corresponde a las ilustraciones de *hechos cotidianos*, 86, que suponen un 33,07 % de total. Las que indican *representación*, con 67 ilustraciones, suponen un 25,76 % del total. Las que sugieren *tristeza y enfado* con 27, un 10,38 %, seguidas de las de *reflexión* con 25 ilustraciones, un 9,61 %. Detrás se sitúan las que indican *alegría*, con 24, un 9,23 %, *enfermedad y muerte* con 13, un 5 % y un amplio grupo que obedece a la denominación *otros* con 18, un 6,92 %.

b) Los cuadros que caracterizan a los personajes agrupados, unas veces conforman escenas de carácter misceláneo, a las que llamamos simplemente escenas de grupo, un 36,66% y otras son cuadros de pareja cuyo componente único serían un hombre y una mujer, un 12,89 %.

Todos estos valores estadísticos están en una referencia directa a los textos de los que parten los dibujantes, pero también en función de los propios gustos y del estudio de las situaciones que más podrían clarificar el hecho narrativo. El mundo reflejado en *El Cuento Semanal* era el mundo común al lector de principios de siglo, por ello se ha de producir una identidad del producto con su referente original, porque de no ser así la mayoría de los lectores perderían la identidad de unos hábitos, comportamientos e ideologías que constituirían la base de su vida diaria.

El carácter ecléctico de la colección se muestra en la variedad de autores y dibujantes, pero dado que el tronco esencial de relatos está forjado en torno al mundo cercano al lector, la mayoría de las ilustraciones recogen escenas y momentos de la vida diaria. Si nos fijamos en las ilustraciones que componen cuadros donde hay varios personajes, observaremos que la mayoría de las escenas, un 58,67%, tienen una ambientación a la que se ha calificado de habitual, y además en un 51,53% de los casos recogen sensaciones de cotidianidad. Entendemos por hechos cotidianos aquellos que suponen escenas habituales: comer, dormir, trabajar, estudiar, andar, conversar, etc. En ese sentido, las ilustraciones de estas novelas son una extraordinaria oportunidad para acercarnos a las costumbres y modos de comportamiento de la España de principios de siglo. Son muy pocas las escenas que se sitúan en el

mundo de la historia, de la fantasía o de la religiosidad. Las imágenes que el lector ve son las que ya sabe, por ello los tipos sociales retratados son los que el lector de la época percibía: aristocracia, burguesía más o menos elevada y pueblo llano. La mayoría de las ilustraciones retratan esa amplia clase media, que tiene a su vez muchas escalas desde los más adinerados, hasta los más pobres.

Otro apartado no menos importante lo constituye el pueblo, que tendrá una división doble en urbano y rural, y que adquiere en ocasiones tintes costumbristas, un costumbrismo que en la mayoría de los casos es tópico y está avalado por el uso de un lenguaje dialectal en el texto de la novela

Pero, si el lector desea acercarse y contemplar las posibilidades de un ambiente que no le es tan cercano, la elegancia, la cortesía, las fiestas sociales y el mundo galante, también están presentes en esta colección porque son un medio de transportar la imaginación del público y contentar sus ansias de evasión. De ahí que la ambientación de las escenas en este primer año presente una muestra muy variada, desde las 230 escenas acordes al hecho habitual y cotidiano, a las 22 que reflejan un mundo galante, con personajes vestidos elegantemente que ilusionan a un público mayoritariamente femenino, pasando por las 57 de ambientación costumbrista y las 83 de marcado carácter histórico.

Veamos una escena de *Guillermo el apasionado*



*Obra de meses fue su ascenso al generalato, pues en aquellas tierras el favor es asidero más firme que la justicia para subir y como el ministro de la Guerra le confiara el encargo de adquirir cañones en Alemania y Francia, a Europa se vino muy contento y no escaso de anticipos a las fábricas de armas que garantizasen la seriedad el contrato, caudal que no tardó en disipar entre lo brazos de las mujeres y la fascinadora crápula de los garitos elegantes.*

*Guillermo el apasionado. Ilus. Pedrero*

Estamos situados ante un retrato de fiesta social, con damas ricamente vestidas, ornamentadas con flores exóticas. En primer plano un caballero que parece adular a la señorita que recostada en el diván conversa con él, y como elemento dominante las copas de champagne, símbolo de bebida, pero también de elegancia, riqueza y lujo. Si nos detenemos a contar, localizamos, al menos, diez copas, lo que sugiere una situación de orgía y probable concupiscencia en una ilustración acorde con un texto que se coloca inmediatamente bajo ella.

Situaciones similares encontramos en *Por malas*<sup>30</sup>, *La espuma del Champagne*, *La muñeca* y en *Una letra de cambio*<sup>31</sup>. El mundo de la distinción, la elegancia y el dinero, tiene unas marcas externas, y esas marcas están radicadas en el vestuario, en la forma de ataviarse los personajes. Los caballeros de cierto nivel se presentan siempre vestidos con americana, con capa y sombrero, con elegantes gabanes, si van de calle, o con frac y pajarita si asisten a fiestas. Los accesorios en las señoras de cierto nivel son imprescindibles: los sombreros de plumas, el “boa”, las pieles y manguitos, los trajes de cola, los guantes altos, los adornos en el pelo, son el aditamento habitual de las protagonistas que ilustran los cuadros de *Las Señoritas*<sup>32</sup> o *Por malas*.

El pueblo o la burguesía baja tienen igualmente unas marcas de distinción muy claras: los sombreros de paja, los pañuelos anudados, las boinas, las chaquetas sin estilo, los mantones de Manila, los velos pequeños, los grandes delantales, los trajes sin adornos, o los jazmines y claveles en el pelo. Los personajes dibujados de *La Morruchita*<sup>33</sup>, *La madrecita*, *Luna lunera* o *La guitarra* son ejemplo de que los dibujantes de *El Cuento Semanal*, no se apartaron de unos estereotipos que los cuadros de valores estéticos tradicionales les habían transmitido y que estaban asumidos en las mentes de la colectividad. Esta consideración afectaría a todo lo que tiene ver con los niveles inferiores de la sociedad, bien sean urbanos o rurales y es todavía más clara en el mundo del Madrid típico presente obras como *Del Rastro a Maravillas*<sup>34</sup>, donde las ilustraciones recogen ese ambiente de tabernas, bares baratos en que los clientes con vasos de vino sobre mesas de veladores arrastran una vida tan distinta de que la hemos visto en la imagen anteriormente comentada.

La ambientación costumbrista, que es correlato en ocasiones del propio lenguaje utilizado, se percibe en 13 novelas y en 58 ilustraciones y deja, a veces, un tinte cómico en la imagen visual que se relaciona con las estampas típicas del sainete o la zarzuela.

<sup>30</sup> Vid., F. Serrano de la Pedrosa, *¡Por malas!*, Ilus. int. Lozano, Ilus. port. Atiza, *El C.S.*, n° 26, 28 junio de 1907.

<sup>31</sup> Vid., J. Dicenta, *Una letra de cambio*, Ilus. int. Lozano, Ilus. port. Santana Bonilla, *El C.S.*, n° 8, 22 febrero de 1907.

<sup>32</sup> Vid., A. Insúa, *Las señoritas*, Ilus. int. Francés, Ilus. port. Tovar, *El C.S.*, n° 48, 29 noviembre de 1907.

<sup>33</sup> Vid., A. Reyes, *La Morruchita*, Ilus. int. A. Lozano, Ilus. port. Tovar, *El C.S.*, n° 31, 2 agosto de 1907

<sup>34</sup> Vid., P. de Répide, *Del rastro a Maravillas*, Ilus. int. Robledano, Ilus. port. Santana Bonilla, *El C.S.*, n° 13, 29 marzo de 1907.

Veamos una escena de *La Morruchita* que ilustra el momento en que una mujer, tremendamente enfadada, recoge a su marido que trae una impresionante borrachera. El lenguaje dialectal del texto encuentra su perfecto correlato en la imagen:



*La Morruchita*. Ilus. Lozano

*-En que horita más graciosa nos echó el cura las bendiciones – exclamó Clotilde sujetando a su marido, que parecía amenazar el quicio de la puerta con las narices.*

*-Y eso ¿Por qué? Mía Cloto, que no he bebío esta noche más que una miajita de toronjé y de corteza de cidra... ¿Verdá, compadre?.....)*

*-Toronjé.... ¿Sabes?...Toronjé y corteza de cidra; y no me mires de ese moo, Clotilde, mira que me va a dar lo que a mí me da, salero.*

*-Vergüenza y lástima era lo que te debía da a ti; que no vendrán aluego tus amigos a sajumarme la sala.*

*-No hay que meterse en desconcharme a mí las paredes, comadre, que no tengo la curpa, que es que le ha cogío a este cuerpo asín; porque lo que es hoy, si lo hemos bebío lo hemos bebío en cuentagotas.*

*-Vamos ya pa aentro; anda ya, prenda mía, anda ya: los ratitos güenos, pa las emperatrices del Coto y esto pa mí, pa mí solita.*

El ambiente se aleja mucho de los presupuestos de elegancia o de distinción. Si antes veíamos a caballero y dama en amigable conversación, ahora contemplamos a una mujer de pueblo, ataviada con delantal, tirando del marido que, lejos de una postura sugerente o un acicalado aspecto, se toca con un sombrero que apenas puede mantener y arrastra los pies porque casi no puede andar. Si antes rodeaban la escena jóvenes adornadas con flores en alegre tertulia junto a una elegante mesa, ahora una mujer en el suelo con adornos de jazmines o claveles, conversa con un mozo que tampoco lleva frac, ni pajarita, sino un atuendo sencillo. Las connotaciones están claras en ambos casos, pero pese a ser antagónicas tienen su aspecto de complementariedad porque la colección refleja a la sociedad en su conjunto y sus ilustraciones son diversas como lo es la propia realidad.

Los valores semánticos básicos que transmiten las imágenes, responden a las sensaciones que percibe el lector al encontrarse con las ilustraciones que se ofrecen en diferentes relatos, ya sea las que muestran a personajes individualizados, como aquellas otras que presentan a los personajes agrupados formando escenas. El análisis realizado nos ha permitido establecer grandes grupos o campos semánticos visuales con una serie de semas o significados mínimos entre los que consideramos:



*Representatividad y cotidianeidad*

Imágenes que tiene que ver con la representación, el retrato, las escenas de trabajo, las escenas cotidianas o los momentos de simple reflexión. Es el apartado cuantitativamente más importante y ocupan un 60 % del total, de las cuales 44,90% corresponden a los hechos de la vida cotidiana y 15,10% a los momentos de reflexión de los personajes o al simple retrato.

En ellas, el dibujante deja su impronta a través de rasgos caracterizadores de nivel general, que constituyen un reflejo más o menos neutro, pese a que el concepto de neutralidad no existe, pues cualquier imagen tiene connotaciones. La motivación conductista en cuanto a temas por parte del ilustrador está más limitada en estas escenas, que en aquellas otras situaciones en las que hay una intencionalidad de presentar virtualidades que se apartan de lo que consideramos “normalidad cotidiana”, o comportamientos y escenas habituales en relación con la ambientación de los textos. En este primer gran campo semántico ubicamos las ilustraciones que son una simple representación de los personajes: el dibujo del cómitre en *Quiero ser santo*<sup>35</sup>; el de la mujer bordando en *Lo que son las cosas*<sup>36</sup>, el paseo del protagonista con el guardia en *El destierro*<sup>37</sup> y un larguísimo etcétera.

Nos parece apropiado analizar algunos retratos de este primer apartado. Los retratos de mujer son mucho más numerosos que los de hombre, pues se localizan 24, frente a 8 de caballero. Es lógico pensar, que la mujer resulta más atractiva en todos los sentidos, sus modos de vestir, su fisonomía la acercan más al lector de cualquier sexo. En la mayoría de las ocasiones los retratos plásticos tienen un correlato con el retrato textual. El autor describe a las mujeres con todos los tópicos de momentos. Basta para comprobarlo, mirar los retratos de obras anteriormente mencionadas como *La madrecita*, *Desencanto*, *Guillermo el apasionado*, y sobre todo *Una letra de cambio*. Para describir a los personajes, los autores y los dibujantes no inventan nada, sino que se valen de los cánones en uso, de los criterios del momento en materia estética o corporal tanto femenina como masculina, toman las imágenes catalogadas en la memoria y el saber general de la sociedad. Por eso, la muchacha de pueblo de *La madrecita* es de mediana estatura, lleva un moño alto, vestida con traje de percal con pasacintas y lleva

<sup>35</sup> Vid., R. Salillas, *Quiero ser santo*, Ilus. int. Pedrero, Ilus. port. Tovar, *El C. S.*, n° 52, 27 diciembre de 1907.

<sup>36</sup> Vid., C. L. Cuenca, *¡Lo que son las cosas*, Ilus. int. Pedrero, Ilus. port. Tovar, *El C. S.*, n° 40, 4 octubre de 1907.

<sup>37</sup> Vid., J. Camba, *El destierro*, Ilus. int. A. Mira, Ilus. port. Tovar, *El C. S.*, n° 43, 25 octubre de 1907.

un mantón. Igual ocurre con el retrato sedente del padre en *Las hijas de D. Juan*<sup>38</sup>. Un adusto caballero refleja su raigambre aristocrática ataviado con levita, cuello duro, bigote y sentado en un elegante sillón.

Situación diferente es la de otros retratos en los que el dibujante pone su impronta, pero intenta ser fiel a los datos que el narrador le ofrece para caracterizar el físico de la protagonista. Veamos el retrato de la protagonista de *Una letra de cambio*.



*Una letra de cambio*. Ilus. Lozano

*¿Mi vecina? Figuraos una mujer en plena juventud, alta sin exageraciones, esbelta sin flacura, con el pecho robusto, la garganta redonda y las recias caderas moviéndose lascivamente al vaivén de los graciosísimos andares. Negra y rizada era su cabellera, erizada en suave caída sobre las sienes y en tentadores rizos sobre la bien modelada nuca...*

*La miraba por la mañana, recién descendida del lecho, cuando abría las vidrieras con los ojos medio cerrados y la cabellera suelta sobre los fuertes hombros; la miraba puesta frente al espejo, estirando los redondos brazos en un bostezo que destacaba todas las líneas y contralíneas de su cuerpo.*

Si leemos el texto y contemplamos la imagen, observaremos un correlato fiel de uno al otro basado en una identidad isotópica:

- El pelo – negro y rizado
- El pecho – robusto
- La garganta – redonda
- La cabellera – suelta
- Los brazos – estirados frente al espejo en un bostezo que estiraba su cuerpo.

<sup>38</sup> Vid., Blanca de los Ríos Lampérez, *Las hijas de D. Juan*, Ilus. int. J. Francés, Ilus. port. Montagud, *El C.S.*, nº 42, 18 octubre de 1907.

### *Sensaciones negativas*

Agrupamos en este apartado imágenes que reflejan a nivel individual o colectivo sensaciones que podemos considerar negativas que aportan temas de pena, enfermedad, muerte, tristeza, enfado o violencia y suponen un 15,95 % del total de ilustraciones.

Las escenas que tratan el tema de la muerte lo hacen con rasgos de tragedia y grandilocuencia, en consonancia con el público al que va destinado. Pero no todas las situaciones negativas tienen que ver con la muerte. La enfermedad aparece continuamente reflejada desde la primera novela *Desencanto*, pasando por otras como *El fin de una leyenda*<sup>39</sup>, *Cada uno* o *La ciencia del dolor*<sup>40</sup>. La situación se dibuja siempre con los mismos parámetros: el personaje metido en la cama solo o rodeado de familiares y amigos, incluso a veces cuenta con la presencia de un médico. La enfermedad puede tener un buen desenlace y no hay ilustraciones negativas posteriores, (*Desencanto*), o puede contar con otra ilustración posterior que dibuje el trágico desenlace, (*Como murió Arriaga*).

La enfermedad y el susto también llevan al desmayo y en este caso no son las mujeres las únicas en desmayarse. Si en *Por malas* es la protagonista la que sufre un desvanecimiento, en *El fin de una leyenda* es el probo marido el que sufre una indisposición que adquiere tintes cómicos, cuando prueba un refresco y cae sin sentido en una hamaca típica de la época en medio de un jardín familiar, con el consiguiente susto para los presentes; un susto que adquiere rasgos de identidad en los gestos exageradísimos de los contertulios.

La violencia está presente en muchas imágenes, no solo en las que suponen escenas bélicas o de asesinato, sino en otras muchas que representan una pelea real. En todas ellas los símbolos icónicos de la lucha están claros: las sillas a punto para tirarlas al contrario, las botellas usadas como arma defensiva, la agresividad en los gestos, la fuerza en los movimientos de los personajes, las manos alzadas, configuran cuadros a veces dramáticos como en *Frente al mar*, y otras veces con tintes cómicos como ocurre en la pelea del bar de *Una letra de cambio*.

### *Sensaciones positivas*

Imágenes que aportan significados considerados connotativamente positivos: amor, comicidad, diversión y alegría. Estas imágenes ocupan un 19,98 % del total y

<sup>39</sup> Vid., Sinesio Delgado, *El fin de una leyenda*, Ilus. int. J. Francés, Ilus. port. Tovar, *El C. S.*, nº 21, 24 mayo de 1927.

<sup>40</sup> Vid., M. R. Blanco Belmonte, *La ciencia del dolor*, Ilus. int. J. Francés, Ilus. port. Tovar, *El C. S.*, nº 51, 20 diciembre de 1907.

son fundamentalmente las que dibujan bailes, cantes, escenas de cabaret o galantes. Nuestro conocimiento del mundo nos lleva a asociar todas estas actividades festivas con el aspecto más grato y positivo de la vida y la simple visión de estas escenas regocija y alegra el ánimo del lector.

Con respecto a las relaciones amorosas o de pareja, a las que también se puede considerar dentro de las sensaciones positivas, se localizan 103 ilustraciones de pareja, pero solamente 25 de ellas plantean una relación física, siempre dentro de los más estrictos cánones de la moral. No hay escenas atrevidas, es más, sólo se puede observar algún escarceo amoroso de los amantes en *Aventura o El Tesoro del Castillo*<sup>41</sup>, las demás son simples escenas galantes en las que un caballero corteja a una dama. Ello puede corresponder a ese deseo de la editorial de posibilitar la amplitud de su público, pero está en contradicción con el auge que en ese momento tenían otras publicaciones de marcado carácter erótico.

### *Religiosidad*

Con respecto a la religiosidad, sí resulta curioso que no existan apenas referencias a sentimientos que estaban tan arraigados en la tradición popular. La única imagen explícita de la figura de Jesús aparece en *El milagro de las rosas*<sup>42</sup>. Podemos contemplar algunas procesiones en *Lo que son las cosas* y en *La madrecita*. También aparecen sacerdotes y religiosos en *El Dies Irae de San Humberto*<sup>43</sup> o en *Santificarás las fiestas*<sup>44</sup>, pero en realidad estas ilustraciones solo ocupan un 2,25% del total.

El resto de las ilustraciones quedan agrupadas bajo el concepto de *Otras*, e incluyen sensaciones variadas como, ebriedad, miedo, caza, sueño o curiosidad.

### **De la ilustración en el Cuento Semanal a la de otras colecciones de novela corta.**

La estela de *El Cuento Semanal*, en el dominio que nos ocupa de la ilustración, fue seguida por numerosas revistas entre las que destacamos por su prolongada existencia en el mercado editorial las siguientes: *Los Contemporáneos* (1909-1926); *El*

---

<sup>41</sup> Vid., Carmen de Burgos, *El tesoro del castillo*, Ilus. int. Pedrero, Ilus. port. Tovar, *El C. S.*, nº 25, 21 junio de 1907.

<sup>42</sup> Vid., F. Villaespesa, *El milagro de las rosas*, Ilus. int. Estevan, Ilus. port. Tovar, *El C. S.*, nº 19, 10 mayo de 1907.

<sup>43</sup> Vid., J. Ferrándiz, *El "dies irae" de San Huberto*, Ilus. int. Estevan, Ilus. port. Tovar, *El C. S.*, nº 46, 15 noviembre de 1907

<sup>44</sup> Vid., R. Leyda, Ilus. int. Fernández Mota, Ilus. port. Tovar, *El C. S.*, nº 33, 16 agosto de 1907.

*Libro Popular* (1912-1914); *La Novela Semanal* (1921-1925); *La Novela de Hoy* (1922-1932) y *La Novela Mundial* (1926-1928). Lógicamente con el discurrir de los años, van evolucionando los estilos y modelos de representación. De tal manera que la ilustración en los medios de masas se ve sometida, por un lado a la persistente influencia de los movimientos artísticos decimonónicos, en cuanto a motivos, diseños y tendencias figurativas, y por otro a la estética coetánea. Situación que se refleja en los diferentes procedimientos y técnicas de ilustración en las diversas revistas. Lo que nos lleva a establecer, desde un punto de vista muy general, dos grupos de revistas:

- 1) *El Cuento Semanal*, *Los Contemporáneos* y *El Libro Popular*, que, por lo cuidado de su presentación y la categoría de sus dibujantes, estarían en un grupo afín a los temas e iconografía decimonónica y recogerían sus diversas tendencias. En ellas podemos encontrar, ilustraciones insertas en la estética realista, en la estética simbolista o en la estética propia del Art Nouveau.
- 2) *La Novela Corta*, *La Novela Semanal*, *la Novela Mundial* y *La Novela de Hoy*, más relacionadas con el dibujo rápido del cómic del siglo XX, y de las nuevas técnicas de reproducción presentes en periódicos y revistas.

Del análisis de esas revistas literarias, se deduce la importancia que las cuestiones del precio, formato y presentación tenían para las editoriales; no obstante, imperativos económicos, cambios de dirección o intentos de conseguir el favor del público, provocaron que algunas colecciones, a lo largo de su vida, sufrieran variaciones más o menos drásticas. Igualmente es notoria la importancia que las editoriales conceden al aspecto de las cubiertas, demostrada en su interés por presentar atractivas portadas que sirvan de reclamo al público. Las cubiertas de *El Cuento Semanal*, como hemos advertido, acogen el primer año una caricatura del autor de la obra y partir del segundo año una fotografía del mismo, para pasar desde 1908 a insertar dibujos de calidad alusivos al contenido argumental, sendero que seguirán las portadas, en varias tintas, de *Los Contemporáneos* y de *El Libro Popular*. La llegada de *La Novela Corta* provocó la desaparición de los dibujos en cubierta que se sustituyeron por una fotografía del autor, aunque a partir de 1922, por criterios comerciales, sí incluyen portadas ilustradas. *La Novela Semanal*, *La Novela de Hoy* y *la Novela Mundial*, son colecciones que siguen el formato reducido de *La Novela Corta*, pero intentan mejorar su presentación ofreciendo portadas atractivas, en colores, con figuraciones relacionadas con el contenido de la obra, lo que justifica que en *La Novela de Hoy*, Artemio Precioso consciente del valor gráfico de las cubiertas encargue a sus dibujantes imágenes de cierta sensualidad, que dejan traslucir el contenido sicaléptico y erótico de muchas de las novelas.

Las ilustraciones interiores, su presentación y su forma de incardinarse en el relato, con su peso específico sobre el valor semántico, va evolucionando por condicionamientos externos. A la hora de analizar el planteamiento formal de la imagen interior hemos de tener en cuenta dos tipos esenciales de motivaciones que influyen en su estructuración:

a) Motivaciones que responden a criterios económicos y de planteamiento editorial, entre las que destacamos el color, el tamaño de las imágenes y la presencia o ausencia de ilustraciones iniciales y finales en las novelas.

*El Cuento Semanal* y *Los Contemporáneos*, únicas revistas literarias con ilustraciones interiores a varias tintas, presentan un índice ligeramente superior, un 18% de imágenes en negro, lo que interpretamos desde un criterio operativo, ya que las ilustraciones a dos tintas llevan varias planchas para producir el fondo de los colores y requieren mayor esfuerzo por parte del grabador y del dibujante. Es la misma razón por la que el resto de las colecciones salen al mercado con ilustraciones interiores exclusivamente en negro. Pueden estar realizadas a lápiz, tinta china o carbón, cuestión dependiente de la demanda de las editoriales que se decantaban por dibujos lineales, porque eran más económicos. Todo ello tiene como consecuencia una merma en la presentación pero no en el interés del público, a tenor del éxito que se deriva de lo amplio de sus tiradas.

En relación al tamaño y marco de las ilustraciones, se percibe que en *El Cuento Semanal* y *Los Contemporáneos* se produce un alto índice de imágenes grandes y medianas, lo que es acorde a su precio y a la pretensión de la editorial de crear un producto de fuerte impulso visual. En *El Libro Popular*, e incluso en los pocos ejemplares con imágenes de *La Novela Corta*, hay mayor incidencia de la imagen grande y mediana, lo que interpretamos como interés de la editorial por compensar la ausencia de color con el tamaño de las ilustraciones. En el resto de las colecciones la cuestión de la medida es problemática, debido al formato de las revistas y a la técnica de encuadre utilizada, prácticamente en ningún caso llegan a tener los centímetros precisos para ser consideradas de gran tamaño, siendo tónica dominante las ilustraciones medianas y pequeñas.

La presencia o ausencia de ilustraciones iniciales y finales, que actúan como prólogo y epílogo visual, es también una cuestión relacionada con el aspecto económico. Ello propicia la presencia casi fija de este tipo de imágenes en las tres colecciones de gran formato y calidad, en tanto que las otras colecciones se limitan a iniciar las novelas con sencillos dibujos geométricos o con grafías que albergan pequeñas imágenes y a terminarlas ilustrando los desenlaces en esporádicas ocasiones, tendencia que es más habitual en *La Novela de Hoy*.

b) Motivaciones que responden al gusto y tendencias estilísticas del ilustrador, aunque estén influenciadas por el proyecto editorial, entre las que citaremos las variaciones de la técnica de encuadre y la inserción de pequeños textos bajo las imágenes.

Si en *El Cuento Semanal* se constata la decisiva opción por imágenes sin contorno en lo que parece el intento de componer un texto visual único que emane de la simbiosis de texto narrativo e imagen ilustrada, en *El Libro Popular* se produce la decisiva apuesta de la mayoría de los dibujantes por encuadrar las imágenes, en tanto que la situación es variable en el resto de las colecciones. En las ilustraciones en negro, quizás por la carencia de color, los dibujantes tienden a presentar las escenas, los personajes y los animales de manera exenta, sin base pictórica y sin contorno, en una simplicidad que, no merma expresión plástica al hecho narrativo o a la situación descrita. Por razones técnicas, un dibujo de menor tamaño, sobre todo si es figurativo, resalta más sobre un plano blanco, porque la acumulación de trazos negros haría farragosa la proyección óptica.

Una cuestión interesante es la del acompañamiento de textos bajo los dibujos. Se trata siempre de breves comentarios extraídos del texto al que ilustran. Es una tendencia propia de determinados dibujantes como Demetrio, Penagos o Máximo Ramos y no aparece en *El Cuento Semanal* ni tampoco en los primeros años de *Los Contemporáneos*, aunque sí es frecuente en el resto de las colecciones.

A modo de conclusión, las ilustraciones de las colecciones de novela corta transmiten datos esenciales, resultado de la simbiosis texto, imagen e interpretación. Aspectos como la importancia de los elementos figurativos centrales, el nivel social registrado, o las sensaciones dominantes, resultan básicos para comprender el mundo significativo que este tipo de literatura pretende llevar al lector y cuáles son los parámetros del éxito y el gusto del público. Sea cual fuere la calidad de las ilustraciones de la colecciones, el peso semántico esencial de la imagen recae de manera sistemática sobre el ser humano, bien con carácter individual, bien agrupado. Se produce una mayor incidencia de la mujer, tendencia vinculada al mayor atractivo de la figura femenina para la referencia visual. Las imágenes referidas a los seres humanos constituyen una tipología de la sociedad de la época, según las modas, gustos y costumbres de la época. Todo ello conlleva la representación de una serie de personajes arquetípicos: buenos, malos, labriegos, usureros, jugadores, vagabundos, cosmopolitas etc., que nos transmiten su ascendencia y condición moral, a través de gestos convencionalmente aceptados. Los animales y los objetos, también presentes, puesto que configuran el entorno del ser humano y sus acciones, ocupan un lugar mucho menor, al igual que el paisaje tanto urbano como rural. Hemos de señalar la



mayor dedicación al dibujo paisajístico de *El Cuento Semanal* y de la primera época de *Los Contemporáneos*, atribuible sin duda a la calidad del proyecto editorial.

Por la proximidad al gran público y el intento de transmisión de realidades cercanas al mismo, en estas revistas literarias de novela corta, las imágenes poseen connotaciones visuales evidentes, sin posibilidad de segundas interpretaciones, que no precisan un análisis minucioso sino que derivan de las convenciones sociales al uso. Esas imágenes, tienen una incidencia semántica que genera grandes bloques, ejes significativos o campos semánticos visuales, que transmiten al lector determinadas sensaciones. Hemos de partir de la base de que las ilustraciones de *El Cuento Semanal*, supusieron una influencia definitiva sobre el valor semántico que transmiten las ilustraciones de las demás colecciones, y, aunque en algunos casos, se produzca una merma en la calidad de las imágenes, mantendrán unos parámetros semánticos similares