

## *Imaginar la lectura versus leer las imágenes*

*Marie-Linda Ortega*  
Universidad de Marne-La-Vallée

*Resumen:* El trabajo trata de establecer el vínculo que se producía en el siglo XIX entre imágenes y texto a través de tres propuestas que se apoyan a su vez en tres ejemplos concretos: una portada ilustrada, una ilustración inserta en el texto y varios cuadros satíricos. El objetivo es el estudio de la interpenetración entre imagen y texto, que nos informa también acerca de la relación que se establece entre lector y dibujante, es decir, la determinación que ejerce la imagen sobre la lectura.

*Palabras clave:* lectura, imagen, lector, ilustradores, libros.

*Abstract:* This work tries to establish the link between images and texts in the 19<sup>th</sup> century. Her article analyses the process through three proposals based on three examples: an illustrated front cover, an illustration inserted in the text and several satirical drawings. The author's objective is to study these visual and textual relationships in the process of reading that give us information about the connection between the reader and the illustrator.

*Key words:* reading, image, reader, illustrators, books.

Al revisar la importante producción crítica sobre la lectura se puede comprobar que permanece desatendida la relación compleja que se establece entre texto e imagen, y de forma algo sorprendente, bien pensado, ya que esta modalidad no sólo conforma la experiencia inaugural del aprendizaje de la lectura, sino que para el estudioso del siglo XIX representa la situación más difundida a partir de 1850, en la que se multiplican las ilustraciones en las publicaciones más

importantes. Al ser imposible abarcar en un espacio limitado la totalidad de un fenómeno tan lleno de ramificaciones como de significados, he seleccionado tres calas para intentar mostrar la interpenetración, que no yuxtaposición, entre texto e imagen: cómo el texto se hace cargo de la imagen, o ésta de él, y cómo integran ambos el proceso de su lectura por venir. Representan tres muestras de imágenes muy distintas: una portada ilustrada, una ilustración inserta en un texto y, por último, unos dibujos satíricos.

La lectura decimonónica en la que se juntaban un texto con estampas o láminas resulta difícil de imaginar por los lectores del siglo XXI, tan acostumbrados a encontrarse con imágenes de todo tipo y tamaño, por lo cual hállanse aquí convocados los testimonios, distintos aunque coetáneos, de Juan Eugenio de Hartzenbusch y de José Castro y Serrano. Empezaré por este último en la medida en que viene a ubicar las novelas ilustradas en el marco más general de la «literatura popular». En el primero de sus *Cuadros contemporáneos*, volumen publicado en 1871 en la imprenta de Fortanet<sup>1</sup>, el escritor se dedica a repasar lo que representa el libro en la sociedad española de mediados del siglo XIX, desde una situación de escritura un tanto ambigua, ya que si critica violentamente la acción perniciosa de la prensa periódica sobre la literatura, «abaratándola» —nos detenemos más adelante en este aspecto—, al mismo tiempo revela en el preámbulo que este libro por él compuesto está «dedicado por un Editor (*sic*) galante y entendido a recompensar la constancia con que muchos sostienen de largo tiempo sus bellas publicaciones ilustradas» (p. 8); más precisamente tratase de la empresa de *La Moda Elegante Ilustrada* y de *La Ilustración Española y Americana*<sup>2</sup>. Libro obsequio a los suscriptores, encargado al escritor por una de las mayores publicaciones periódicas de la segunda mitad del siglo XIX, está constituido por la reunión de estudios «compuestos unos expresos para proporcionar aliciente a la lectura; arrancados otros a la inestabilidad de la prensa periódica para salvarlos de una efímera existencia que no merecen; rehechos y completados algunos por exi-

<sup>1</sup> Todas las citas e indicaciones de página se hacen siguiendo esta edición.

<sup>2</sup> Dirigida por don Abelardo de Carlos, fue una de la más importantes publicaciones ilustradas de la segunda mitad del siglo. Nació de la escisión de la redacción del *Museo Universal* provocada por dos posturas opuestas relativas al empleo de ilustraciones compradas en el extranjero. *La Ilustración de Madrid* mantuvo durante unos cuantos años la línea de producción nacional de grabados.

girlo así la precipitación con que obtuvieron el ser; pulidos y limados todos según lo exige un libro de esta clase». Según lo afirmado por José de Castro, la compilación en libro requirió un trabajo suplementario en relación con la publicación inicial en la prensa, demostrando y recalcando para el lector sospechoso el alto valor del volumen, lo cual deja entender al mismo tiempo la inferioridad natural del periódico frente a cualquier libro.

Obviamente se halla encerrado Castro y Serrano en unas cuantas contradicciones más, propias de la situación del escritor en esta época en la que las editoriales principales son también propietarias de títulos de prensa, reuniendo los destinos de ambos tipos de publicación con la publicidad, el folletín o los regalos a los suscriptores como en el caso presente. Se verifica otra contradicción cuando, unas cuantas líneas después de las anteriormente citadas, nuestro autor vuelve a la variedad de la composición del volumen cuyo modelo es el periódico:

«Podría comparársele con un gran periódico encuadernado: lleva sus artículos de fondo, su correo extranjero, su crónica del interior, sus estudios de viaje, su revista de salones, su crítica literaria, su necrología y hasta su folletín. En una palabra: la familia donde se cuente un padre grave, una madre solícita, un joven que estudie y una joven que sienta, puede jugar al pase de este libro...» (p. 9).

El modelo periodístico remite a una concepción colectiva, y muy burguesa, del público lector en la que el «lector» ha de ser «la familia» o el «hogar»<sup>3</sup>, con hembras y varones, padres y jóvenes, que no niños, para los que en aquellos años ya existen publicaciones específicas<sup>4</sup>. Si bien justifica Castro y Serrano la recopilación por la «clase de lectores a que se destina», añade otro parecido más amplio con la propia sociedad en la que vive, la cual «carece de pensamiento concreto y de tendencia uniforme» (p. 7); quizá sea

<sup>3</sup> Piénsese en la multitud de títulos de colecciones de novelas y de periódicos publicados en los que entra «del hogar» o «de la familia» en el segundo tercio del siglo XIX.

<sup>4</sup> CAZOTTES, G.: «Éléments de caractérisation de la presse madrilène pour les jeunes à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle (1870-1885)», en *Iris*, 2 (1987), pp. 1-38, y mi artículo «Los niños entre moral y rebeldía: unos dibujos de Ortega y sus comentarios en *Los Niños*», en FERNÁNDEZ, R., y SOUBEYROUX, J. (eds.): *Historia social y literatura. Familia y burguesía en España (siglos XVIII-XIX)*, vol. 2, Lleida, Milenio, 2003, pp. 201-212.

ésta otra forma de denominar lo que la historia de las ideas considera hoy como el «eclecticismo»<sup>5</sup> característico de la época isabelina, aunque también se tenga que relacionar con un valor muy burgués, el «ahorro», de sumo provecho en este caso concreto, ya que un único volumen satisface a los cuatro miembros de la familia.

Una vez caracterizado el volumen que tiene entre las manos el lector, el primer «cuadro», titulado «El libro», considerado como «un ser» (p. 17), consta de una introducción y ocho capítulos en los que, tras abarcar el destino del libro, por así decirlo, desde su expansión merced a Gutenberg y a pesar de las trabas de la Inquisición y de la censura, hasta las distintas relaciones con el libro como objeto<sup>6</sup>, José de Castro dedica los tres últimos al «abatimiento» del libro bajo tres aspectos: la existencia de la literatura popular, causa principal de esta pérdida de calidad, la lectura de «literatura barata» y la necesidad de que los gobiernos presten ayuda al «libro serio», con por ejemplo «ferias del libro», conociendo la inocuidad del libro «verdadero y formal (...) caro, y que por lo mismo va derecho al que lo necesita y lo aprecia» frente al funesto influjo del libro «aperiodicado».

Respecto a la lectura de textos e imágenes, el sexto capítulo aporta valiosos elementos desde el punto de vista de la «novísima industria» de la «literatura de a dos cuartos» tan desarrollada en España en relación con los demás países europeos, según nuestro autor. Para explicar las razones de que este género no sea más practicado «si tales ventajas produce» escenifica tres encuentros entre un mismo escritor y distintos editores que le proponen sellar contratos. Cada cual constituye un caso representativo de los recursos más acostumbrados de la literatura económica. En el primer diálogo el editor viene a visitar a un escritor pidiéndole una novela. El literato le propone «una novela en que pruebo que de la primera educación

<sup>5</sup> Para una definición se pueden consultar HERNANDO, J.: *El pensamiento romántico y el arte en España*, Madrid, Cátedra, 1995, o CALVO SERRALLER, F.: *La imagen romántica de España. Arte y arquitectura del siglo XIX*, Madrid, Alianza, 1995.

<sup>6</sup> Con sus reflexiones dedicadas al bibliófilo y al bibliómano aparecen en Castro y Serrano huellas de la lectura de Charles Nodier, cuyas novelas al menos fueron traducidas al castellano. Sin embargo, el propósito de nuestro autor consiste en reunir una serie de personas dedicadas al libro, o más precisamente a su secuestro, casi podríamos decir, ya que su actividad no comporta la lectura. Así es como crea Castro y Serrano las dos categorías originales del bibliótafo (ocultador de libros) y del bibliórrapo (secuestrador de libros).

depende todo el porvenir de la especie humana» (p. 58), lo que no corresponde en absoluto con los proyectos del primero:

«El editor echa mano a su cartera, y saca un papel con varios renglones escritos en forma lapidaria, añadiendo:

—Necesito una novela de ochenta entregas que se llame cualquiera de las cosas consignadas aquí: el pobre escritor examina el documento, y lee en alta voz para enterarse: *El Triunfo de los Mormones; Los Infanticidas Chinos; El hijo de la Monja; La Estrangulación de un obispo* y otros y otros de este jaez, que aluden a la chocarrería más desvergonzada o al rumor populachero más indecente de los que circulan por plazas y tabernas» (pp. 57-58).

Después de rechazar estas propuestas, entre exóticas y sangrientas, más bien propias de la literatura o de la prensa de sucesos, recibe el escritor la visita de un nuevo «mercader de literatura» que, si bien le deja muchas libertades al novelista («una novela de las entregas que guste, del país que más le agrade, de la época que se le antoje mejor y sobre el asunto a que más cariño le tenga»), expone en un segundo momento sus exigencias:

«—Que en la primera entrega haya un ahorcado.

—¡Un ahorcado en la primera entrega! Y ¿para qué?

—Precisamente, cuando lo exijo, mis razones tendré para ello. Suponga Usted que he comprado unas láminas viejas de mucho mérito, y habiéndolas dado a restaurar, la primera que tengo concluida representa un ahorcado. Excuso decir a Usted que con la primera entrega ha de repartirse esa lámina» (p. 59).

En este caso el orden del relato queda supeditado a la restauración de las láminas sabiendo que el editor impone que «en la segunda entrega ha de haber un baile de máscaras; y en la tercera, iesta lámina es preciosa!, en la tercera un ama de cría asustando a un niño con unos cuernos» (p. 60). La atracción ejercida por las ilustraciones sobre el lectorado de la literatura por entregas resulta en este ejemplo tan fuerte que invierte el proceso de creación, como en algunos juegos literarios practicados por los surrealistas, y el relato se convierte en mero comentario de imágenes, dejando éstas de asumir su papel de ilustraciones de un texto previo. Los escasos datos conocidos sobre el oficio de dibujante<sup>7</sup> no permiten afirmar si Castro

<sup>7</sup> Véanse al respecto las retribuciones indicadas por MARTÍNEZ MARTÍN, J.: *Lectura y lectores en el Madrid del siglo XIX*, Madrid, CSIC, 1991, p. 47.

y Serrano ejemplifica lo que había de ser una práctica común, una excepción o una escena nacida de la fantasía.

En la tercera escena intenta el editor convencer al escritor de redactar una continuación de «veinticinco o treinta entregas más para redondear el negocio» a «una novela francesa que tiene en vías de terminación, y ha alcanzado diez y ocho mil suscriptores»<sup>8</sup>. Las muchas novelas y obras teatrales traducidas o adaptadas del francés fue uno de los frecuentes motivos invocados para explicar el estado de abandono de una literatura propiamente nacional, caída en desuso al apartarse de ella tanto el lectorado, con sus gustos *perversos* o *afrancesados*, como los escritores por necesidad de ser editados.

El caso de la segunda escena me parece muy relevante para nuestra reflexión, ya que supone por parte del editor una visión proyectiva de lo que puede ser la lectura de las entregas con la imagen. La imagen insertada en la primera entrega resulta esencial en la estrategia de venta, como reclamo vistoso que colabora a la llamada del título. Demuestra además la movilidad de las imágenes, cuyas matrices de madera desconocían las fronteras, ya que existía un mercado importante entre distintos países europeos que permitía multiplicar los soportes de reproducción de un mismo dibujo. Además, hemos de tener en cuenta el amoldamiento de las imágenes, ya que dentro de un mismo país, la compra-venta de matrices explica que una misma xilografía pueda aparecer en publicaciones y épocas muy distintas, con pie de grabado y significado diferente<sup>9</sup>.

### Hartzenbusch, lector de imágenes

Después de considerar el punto de vista del escritor presionado por el editor, veamos la recepción de la obra ilustrada en un autor

<sup>8</sup> Otro tipo de situación relata en *El frac azul* el escritor Pérez Escrich, cuando enfermó en medio de la redacción de una novela por entregas y recibió ayuda de su amigo Fernández y González, que le escribió en los seis días que duró su enfermedad «más de novecientas páginas». El editor se negó en un primer momento en avisar a los lectores del cambio y sólo a duras penas entendió las razones del escritor, el cual consiguió poner una nota al final de la obra y obtener una gratificación de diez mil reales (pp. 665-669).

<sup>9</sup> En el artículo «Ortego, dessine-moi les Espagnols», en *Images et hispanité, Les Cahiers du GRIMH*, 1, Université Lumière-Lyon 2, 1998, doy unos cuantos ejemplos de esta movilidad iconográfica.

que se tendría que denominar «hombre de libros» casi más que de letras. Juan Eugenio Hartzenbusch aporta un testimonio sobre las modalidades de lectura del que fue un joven lector doceañero en 1818, en el prólogo que redactó en 1865 con ocasión de la nueva traducción de *Las Tardes de la Granja*, del escritor francés Ducray-Duménil. Esta obra «de entretenimiento, reputada útil a los jóvenes», era «leída con mayor gusto que las *Veladas* (otra obra del mismo Ducray-Duménil de gran éxito), por ser su composición de más amenidad e interés, por tener estampas y versos en ellas». La lectura se realizó en una biblioteca pública, lo que impuso unos requisitos específicos:

«Saben cuantos residen, o se han detenido algún tiempo, en la Capital de España, que el desfigurado edificio donde se halla hoy el Ministerio de Fomento, Instrucción y Obras Públicas fue antes convento de Religiosos Trinitarios; pero no es tan común la noticia de que allí estuvo la Biblioteca Real de Madrid, Nacional ahora, desde 1809, unos diez años. Allí en el claustro inferior, donde se servía la mayor parte de los libros al público, leyó un muchacho estudiante *Las tardes de la Granja* en varios jueves, día entonces de vacación en las aulas. (...) Asunto darán a este prólogo las impresiones que el mencionado estudiante, (...) leyendo *Las Tardes de la Granja* en ocho semanas, porque estaba dividida en ocho volúmenes aquella edición, y el tiempo de que podía disponer en cada jueves el chico apenas le bastaba para la lectura de un tomo».

«Lectura de los ocho jueves», presentada por Hartzenbusch como la primera experiencia de «leer de balde», es decir, gratuitamente, pero también por gusto, sin que responda a una imposición escolar y de la que recuerda perfectamente, cuarenta y siete años más tarde, las distintas etapas:

«Así que tuvo en la mano el primer tomo de la obra el lector, se puso a registrar las cuatro estampas que contenía, cada una de las cuales formaba una especie de marco, dividido en dos partes: en la de arriba se veía una viñeta grabada en cobre, que representaba un pasaje del libro; en la de abajo había grabada una décima análoga. Correspondía la primera lámina a la *Tarde primera*, y representaba a la infeliz esposa del holgazán Bernardo, reconociendo el cadáver de su marido, llevado a la orilla por las aguas del río donde su desesperación le había sepultado...».

La atracción ejercida por las imágenes sobre nuestro lector, que las busca hojeándolo, produce una primera *lectura* superficial del

tomo. Es de notar que la primera estampa por orden de aparición en el volumen representa un cadáver y una escena de duelo y aflicción cuya carga emocional nos puede recordar la situación evocada por Castro y Serrano, incluso en el detalle de estar presente en la «Tarde primera» que correspondería a «la primera entrega»<sup>10</sup>. La viñeta resulta inseparable del texto de la novela y de la décima, dedicada ésta a expresar el sentido moral figurado por la narración y el dibujo. Aquí las impresiones sentidas con la siguiente:

«Quedó, pues, el chico muy contento de la estampa, de la décima y de haberse venido a la Trinidad; y ha tenido muchas veces después ocasión de recordar con gusto aquella primera visita que hizo a la pública biblioteca.

Buscó la segunda lámina luego, donde leyó esta otra décima, que no le agradó menos que la primera; quizás le gustó más, porque la entendió menos (...) deseó entender el asunto de la viñeta, que era la prisión del poeta Hilario...».

El repaso previo de las láminas le proporciona al lector una visión de conjunto del contenido y del tono general a la vez que le prepara a la lectura disponiendo los principios morales en los que descansa la obra, puesto que, en este caso, las láminas van unidas a unas décimas. Este proceso de desciframiento previo se puede aplicar a la lectura de obras ilustradas en la medida en que las ilustraciones suelen llevar un pie de grabado a modo de título que puede incluso consistir en una frase, o parte de ella, del fragmento de texto que representa. Al tiempo que abarca las ilustraciones del volumen, el lector sigue el hilo formado por las muestras de texto que perfilan un esquema ligero más o menos estrechamente vinculado con el texto<sup>11</sup>.

Estas reflexiones generales recalcan la importancia de la primera imagen presentada al lector y me han conducido a escoger como objeto de estudio la portada ilustrada de una novela popular<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> La indicación de la «viñeta grabada en cobre» viene a recordarnos que la técnica de la xilografía o «grabado a la testa» fue la condición *sine qua non* de la expansión y multiplicación de las publicaciones ilustradas a partir de la década de los cuarenta.

<sup>11</sup> He dedicado un estudio al fenómeno de la interpretación que propone un ilustrador al crear imágenes para una novela a propósito de estas mismas *Tardes de la Granja* ilustradas por Francisco Ortego («Francisco Ortego y Hartzzenbusch lectores de las *Tardes de la granja*», en *Studi Ispanici*, Pisa-Roma, 2000, pp. 115-135).

<sup>12</sup> Esta práctica, aún no generalizada en los años sesenta, queda aún por estudiar.



### De una portada

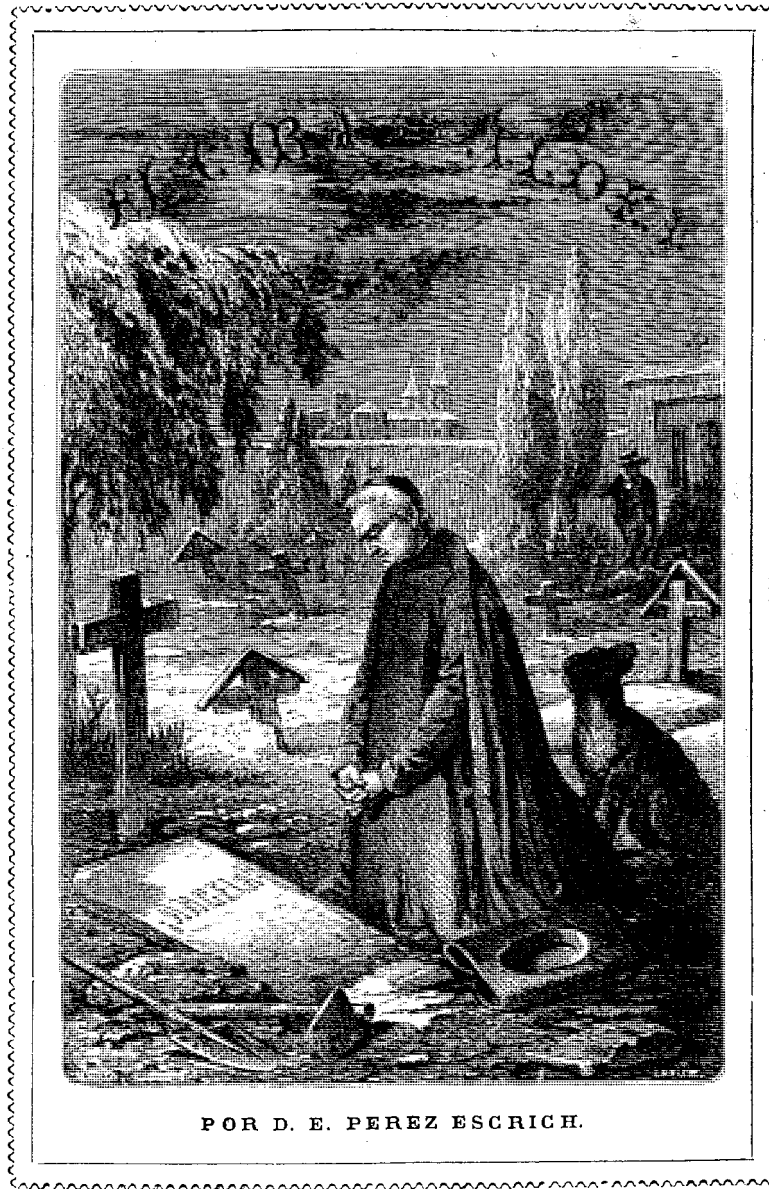
En el mundo de la novela por entregas de la década de los sesenta, los dos mayores novelistas son Manuel Fernández y González y Enrique Pérez Escrich. Este último presenta la particularidad de haber sido uno de los primeros escritores en conseguir un estatuto profesional específico, al firmar en 1864 con Miguel Guijarro un contrato de exclusividad comprometiéndose el escritor en entregar todo lo escrito a Guijarro, que le pagaba un sueldo fijo mensual importante<sup>13</sup>. Una de las razones que motivó dicho contrato fue el éxito de la primera novela de Pérez Escrich, *El cura de aldea*, que resultaba ser la adaptación de una de sus obras de teatro de mayor reconocimiento, realizada a petición del editor Manini. De forma que cuando se publica por vez primera en 1862 la novela *El cura de aldea* ya la conoce el público por haber asistido a la representación o por haberla oído contar, siendo la lectura una nueva modalidad de acceder a la historia y sus muchas peripecias, pero no la única. El establecimiento de los hermanos Manini, uno de los editores más importantes del siglo XIX, que publica, por otra parte, también las novelas de Fernández y González, creó una colección popular ilustrada por los mejores dibujantes y grabadores de la época a la que pertenece la portada<sup>14</sup>, cuyo análisis propongo para adentrarnos en una de las modalidades más complejas de mezcla entre texto y elementos icónicos.

Por regla general la portada obedece a la doble estrategia de orientación del lector y de seducción, que en parte incumbe al propio título cuyas tres funciones, definidas por Charles Grivel, han sido comentadas y precisadas por Gérard Genette en su obra dedicada al paratexto, *Seuils*<sup>15</sup>. Se trata de identificar el texto, significar su contenido y por fin hacerle atractivo, sabiendo que la primera función es la única obligatoria y que en muchos casos se confunden la primera y la segunda, como con nuestra novela, en la que el título es programático, proporcionándole al lector elementos de información esenciales acerca del mundo novelesco en el que se dispone a entrar.

<sup>13</sup> NOMBELA, J.: *Impresiones y recuerdos*, Madrid, Tebas, 1976, y, en especial, en el principio del libro quinto, donde relata unas cuantas anécdotas relativas a esta edad de oro de la novela por entregas.

<sup>14</sup> PÉREZ ESCRICH, E.: *El cura de aldea*, Madrid, Manini Hermanos, 1866.

<sup>15</sup> GENETTE, G.: *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.



Observemos, pues, la portada dibujada y grabada por dos de los más famosos artistas de las publicaciones ilustradas, Múgica y Capuz. Inmediatamente se impone a la vista el nombre del novelista, por ocupar el espacio inferior fuera del dibujo, que corresponde al borde blanco que rodea a éste y que forma un primer marco. Para nosotros, lectores del siglo XXI, esta disposición invierte la que preside hoy día, en la que el nombre del escritor suele encabezar la superficie de la portada. La presencia de la preposición «por» materializa, reforzándola, la disposición que resulta ser el espejo del estatuto del escritor, plumífero por el cual se escribe una obra que gramaticalmente y jurídicamente no le pertenece, puesto que no leemos «*El cura de aldea* de Pérez Escrich». La lectura del *Frac azul*. *Memorias de un joven flaco*, en las cuales Pérez Escrich pormenoriza las muchas ganancias de los editores con las múltiples ediciones de su obra<sup>16</sup>, viene a recordarnos que la noción de «autoría» con su parte jurídico-financiera está en ciernes en los años sesenta y sólo en la década siguiente cuajará<sup>17</sup>. Aunque fuera de los límites de la lámina, el nombre del escritor impreso en un fondo blanco resalta y se destaca mucho más que el título integrado en el dibujo en las nubes del cielo nocturno representado.

Paradójicamente, el título, dibujando un arco muy abierto en la parte superior, casi desaparece a pesar de su tipografía ornamentada: el tipo de letra empleado se asemeja a un gótico de uso frecuente en la novela histórica en el siglo XIX<sup>18</sup>, ya que sólo se perciben algunos perfiles blancos de las letras iluminadas por los rayos de la luna oculta detrás de las nubes. Impensable hoy día, sólo se puede concebir

<sup>16</sup> PÉREZ ESCRICH, E.: *El frac azul. Memorias de un joven flaco*, 4.<sup>a</sup> ed., Madrid, Miguel Guijarro, p. VII: «Yo vendí la propiedad de mi novela *El cura de aldea* en ocho mil reales; de aquella venta sólo me queda un impermeable de caoutchouc que sirve de cama a mi perro de caza. Pero los editores que compraron mi primera novela, como recuerdo de sus muchas ediciones, conservan en su gaveta algo que es un remedio seguro contra la miseria».

<sup>17</sup> Los aspectos de crematística, así como la constitución de la Sociedad de Escritores y Artistas Españoles, han sido estudiados por Jean-François Botrel o Antonio Porpetta. Sobre la condición del escritor a mediados del siglo XIX se puede consultar el volumen colectivo *Escribir en España entre 1840 y 1876*, Madrid, Visor Libros-Presses Universitaires de Marne-La-Vallée, 2002.

<sup>18</sup> VÉLEZ, P.: «De la caligrafía gótica a la imprenta neogótica», en *Fragmentos*, 17-19 (marzo de 1991), pp. 145-150.

la casi invisibilidad del título, o al menos su lectura dificultosa<sup>19</sup>, en relación con la evidencia del dibujo cuyo centro ocupa un cura en oración. La vista del lector en un movimiento ascendente rastrea primero el nombre del autor famoso y al llegar al cura ya ha identificado la obra de la que se trata sin necesidad de leer el título. De suponer un movimiento descendente, frente a la confusión grisácea y oscura del cielo, rápidamente la iluminación del dibujo capta el ojo del lector y concentra su atención en el rostro del cura, cuya mirada bajada le lleva también al lector a bajar la suya hacia el nombre del autor que resalta. Al volver al título, el lector consigue deletrear la palabra «cura», lo que en un principio resulta difícil por las desapariciones de la «c» y de la «a» de la palabra en la nube oscura y por la delgadez del primer palo de la «u», y restablece la preposición «de», totalmente borrada en algunos ejemplares que presentan una portada más entintada.

La luz de la luna, sin embargo, cae de lleno en la inscripción de una lápida del cementerio delante de la cual está arrodillado el cura, que parece contemplar el nombre femenino «Ángela». Este elemento ya no pertenece al estricto paratexto y resulta más inmediatamente legible que el título, dándole a la lápida una dimensión muy particular: una suerte de página en blanco o de portada, dimensión subrayada por la dimensión y ubicación de la inscripción en el tercio superior, así como por el signo de admiración que enmarca el nombre, impropio de las inscripciones tumbales y que lo convierten en grito, recalcado por la tipografía temblante.

En más de un aspecto resulta notable esta portada, que sitúa una lápida en el mismo umbral de la obra, mientras que la muerte suele significar el término, el acabamiento. Dos elementos, sin embargo, vienen a prolongar lo que a primera vista podría ser interpretado como un final: un hombre está junto a (o escondido detrás de) los dos cipreses en la parte derecha de la lámina, en la que se distingue también lo que puede ser la puerta del cementerio. Conforme al código básico de lectura de las imágenes integrado desde la infancia, un hombre de frente con una pierna claramente delante de la otra representa un movimiento de acercamiento. Esta irrupción en el cam-

<sup>19</sup> El mismo caso se vuelve a encontrar en otras portadas de novelas de PÉREZ ESCRICH, E.: *El corazón en la mano* o *Las obras de misericordia*. Quizá se trate de una constante iconográfica al ubicarse el título en «el cielo», o sea, en la parte superior, lo que requiere un análisis pormenorizado antes de poder afirmarse.

po santo y en el campo visual del lector-espectador anuncia un acontecimiento inminente que garantiza una posteridad narrativa a la imagen.

Por otra parte, el perro tuerce la cabeza al olfatear una presencia nueva. Pero la dirección no es la del visitante, el hocico del perro apunta hacia la derecha, es decir, fuera del campo delimitado de la lámina, como para indicarle al lector la dirección que ha de seguir su mirada si quiere saber lo que viene después. En nuestro sistema de lectura, el sentido de la mirada va de la izquierda a la derecha y al llegar a la página de la derecha sabe el lector que tendrá que pasar la hoja para proseguir su lectura. Algo semejante al signo en forma de hoja de hiedra de los manuscritos por el cual se indicaba que seguía el texto en la página siguiente.

El lector deletrea la imagen y luego lee, es decir, crea vínculos entre los distintos elementos yuxtapuestos en la lámina intentando contestar a una serie de preguntas: ¿qué relación puede existir entre el hombre que se acerca y el cura arrodillado?, ¿y entre el cura y la mujer en la tumba más allá de la adecuación entre el nombre «Ángela» y el hombre de iglesia?, ¿por qué estará rezando de noche?, ¿la pala y la hoz significarán acaso que cavó el cura la tumba de la mujer? y ¿la identidad de la mujer le habrá obligado a enterrarla de noche, a hurtadillas? Forjar las respuestas constituye una manera de adelantarse a la lectura que tendrá posteriormente lugar, de imaginar la lectura, pero también una forma de anticipar el contenido. La lectura efectiva se realizará teniendo en cuenta estos elementos previamente imaginados que resultarán acertados o equivocados.

### De unas realidades invisibles

También se da el caso de que la imagen venga a ilustrar el texto, o sea, añadirle una traducción iconográfica, y para que la demostración cobre todo su significado he escogido la ilustración de una descripción minuciosa sacada del *Diario de un testigo de la guerra de África*, de Pedro Antonio de Alarcón<sup>20</sup>. Al partir para la guerra de Marruecos Alarcón contrató a un fotógrafo, al que tuvo rápidamente que renunciar, de forma que las ilustraciones insertadas en su relato, en la

<sup>20</sup> ALARCÓN, P. A.: *Diario de un testigo de la guerra de África*, Madrid, Gaspar y Roig, 1861. Todas las indicaciones de página seguirán esta edición.





primera edición de 1861 por la editorial de Gaspar y Roig, fueron realizadas seguramente a partir de esbozos o croquis del natural, o de fotografías en el caso de los retratos de los oficiales y de las personas principales, fuesen españolas o marroquíes.

He estudiado en otra parte algunos aspectos ideológicos de la representación del «moro» a mediados del siglo XIX en España<sup>21</sup>, mas quiero volver sobre una pareja texto-iconografía en la que la lectura de la imagen desata unas interrogantes esenciales acerca del texto: la descripción en la que nos detenemos se sitúa en las páginas 46 y 47, que representan materialmente cada una un bloque de 25 × 17 centímetros de texto compacto repartido en dos columnas. La ilustración de la página siguiente del libro es de 10 × 16 centímetros, aquí reproducida, ocupa el centro exacto de un texto menos denso por dar también cabida a la interrupción de cambio de capítulo y de carta, y lleva el pie de grabado: «Cadáveres moros a orillas del mar. (De un croquis)».

En la disposición de un texto ilustrado cobra la mayor importancia el averiguar si la ilustración antecede al texto descriptivo o no, en la medida en que el lector en el primer caso pide al texto un complemento de información, mientras que en el segundo la imagen funciona como referente de la descripción obedeciendo a la ley del parecido.

El día 26 de diciembre de 1859 reanuda Alarcón su relato en forma de correspondencia para describir la terrible jornada del 25, en la que se produjo la «matanza» de unos cuarenta «enemigos» de España por los cazadores de su campamento en las inmediaciones de una playa hacia la que se encamina nuestro escritor, «sin más compañía que un sordo remordimiento por la cruel curiosidad que allí me había llevado» (p. 46). Como muchas descripciones diccionónicas, el modelo de seguir es pictórico<sup>22</sup>, lo que justifica que el escritor se haga pintor y su pluma pincel: «Una pincelada más y acabarás de formar idea de aquel paraje. Figúrate un arenal rojizo, estrecho y largo...» (p. 46). Mas ante estas descripciones situadas

<sup>21</sup> «Mirar al otro/Mirar(se) como el otro», en *Revista de Estudios Hispánicos*, Washington University, en prensa.

<sup>22</sup> Sobre el *ut pictura poesis*, en el siglo XIX han sido publicados numerosos estudios, entre los cuales destacaré, sin embargo, el último capítulo del estudio de HAMON, Ph.: *Imageries, littérature et image au XIXe siècle*, Paris, José Corti, 2001, pp. 271-305.

en las dos páginas del libro abierto y carentes de imágenes, el propio lector ha de dejar de leer solamente para «ver» o «figurarse», es decir, adoptar una postura de lector activo que participa en la elaboración del texto. Como lo recuerda Philippe Hamon:

«La imagen que se ve (una foto, una pintura, un diagrama, un mapa, una maqueta) es analógica, continua, simultánea, motivada, funciona mediante una semejanza más o menos grande con la cosa representada y requiere ser reconocida por un espectador, mientras que la imagen que se lee (una metáfora por ejemplo o una comparación) está hecha a partir de signos discretos, linearios, discontinuos, arbitrarios, que funcionan mediante diferencias internas dentro de un sistema y requiere ser entendida por un lector» (p. 275)<sup>23</sup>.

La imagen, aquí definida, puede ser mirada sin que el espectador esté en la obligación de elaborar un significado, ligereza dada por la semejanza que ahorra más cavilaciones. En el momento de analizar el grabado de Ortega tendremos que tener en cuenta esta anotación, pero antes hemos de volver al texto de Alarcón con el que se enfrenta el lector. La cita, aunque larga, merece aparecer en toda su extensión para seguir aquellas mínimas variaciones que hacen pasar al lector de la lectura al espectáculo:

«Era el cuadro de mayor desolación que yo he visto nunca: sobrepujaba en horror al más angustioso naufragio (...) ¿Quiénes eran aquellos hombres?, ¿quién los echaría de menos?, ¿hacia qué sombras queridas tendieron los brazos al tiempo de morir?».

Al empezar esta descripción por la palabra «cuadro», el lector, acostumbrado a esta expresión lexical, no le hace mayor caso hasta llegar al término «naufragio», en la medida en que éste no corresponde con el contexto que nos ha sido presentado anteriormente: una matanza en tierra firme, si bien a la orilla del mar. Algo aquí revela que Alarcón compone su descripción siguiendo un modelo pictórico que probablemente sea el renombrado cuadro de Gericault *La balsa de la medusa*, compuesto en 1818-1819, cuya disposición y minuciosidad en la representación de los cuerpos demacrados, que conservan a pesar de todo su heroicidad, será frecuentemente imitada en la pintura

---

<sup>23</sup> La traducción es mía.



de historia española decimonónica<sup>24</sup>. Así, a la realidad contemplada se viene a superponer un lienzo conocido, de forma que la descripción es a la vez descripción de un cuadro y de una realidad pasada por el filtro de la composición pictórica. *La balsa de la medusa* pertenece al género de la pintura de historia, género «nacional» entre todos, que fue respaldado y subvencionado por el Estado español a lo largo del siglo XIX y que mereció a los artistas que lo practicaban los mayores títulos y premios<sup>25</sup>. Mencionando el «horror» de la escena, Alarcón integra una perspectiva romántica, en la que importa producir un estremecimiento en el espectador o el lector mediante el contraste entre atracción y repugnancia, movimientos contrarios en alternancia que imponen su ritmo a todo el texto citado y en particular en los cambios anímicos del narrador en el párrafo siguiente:

«Te lo he dicho: al acercarme a ellos, su pobre, miserable y selvático aspecto me hizo desconocerles como a adversarios dignos de una nación hidalga; pero luego, su fatal estrella, su menguado vivir y su fin trágico y desastroso movieron mi ánimo a la piedad (...) Después volví a ser cruel con su desgracia y procuré grabar en mi imaginación todos los accidentes de aquel patético cuadro, no viendo ya en él una catástrofe natural, sino un bello asunto para la pintura o para la estatuaria. Y he aquí las figuras que más vivamente me impresionaron».

La «selvatiquez» de los «moros» enfrentada a «la nación hidalga» expresa la herencia de unos tópicos vigentes desde los textos de Isidoro de Sevilla y que en este caso sirve para justificar la intervención española, presentada como ayuda a un pueblo «desastrado». En la alternancia entre «piedad» y «crueldad» sentida por Alarcón, la segunda propicia la descripción, al no considerar a los muertos más que como personajes de un cuadro, como «figuras». La expresión «grabar en mi memoria» cobra un matiz interesante en la medida en que Alarcón al redactar y enviar sus cartas desde Marruecos sabe que serán publicadas en parte por Gaspar y Roig en *El Museo Universal*, publicación periódica abundantemente ilustrada por grabados. Los

<sup>24</sup> Uno de los cuadros más conocidos, expuesto en la exposición nacional de Bellas Artes de 1862, fue el *Episodio de Trafalgar*, de Joaquín Sans y Cabot, barcelonés discípulo de Thomas Couture, que representa el naufragio del *Neptuno*.

<sup>25</sup> Se pueden consultar al respecto REYERO, C.: *La pintura de historia en España*, Madrid, Cátedra, 1989, o GARCÍA MELERO, J. E.: *Arte español de la ilustración y del siglo XIX*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1998.

elementos «grabados en la memoria» parecen poder pasar al grabado xilográfico más directamente aún, convidando una vez más al lector a «ver» más allá de su lectura y a pasar sin extrañarse del «cuadro de mayor desolación y horror» a «un bello asunto». Al final, Alarcón parece proponer asuntos para los pintores o los escultores de historia que recurrían con frecuencia a fuentes escritas como las historias de España. Al lector se le pide adoptar una mirada artística, una mirada de artista, aunque no por completo despojada de los prejuicios racistas de la época:

«Sorprendíome desde luego la variedad de tipos y aun de razas que se veía representada en cuarenta hombres segregados al acaso de un ejército no muy numeroso. La mayor parte eran indudablemente rifeños, a juzgar por sus pardos jaiques rayados de blanco; por sus cabezas afeitadas escrupulosamente, salvo un largo mechón que conservaban hacia el occipucio, como los chinos, y por sus fornidos miembros y atlética musculatura. Recuerdo de entre éstos a uno, joven y hermoso, cuya vestimenta, como la de casi todos sus compañeros, se reducía al largo jaique de descomunal capucha. Hallábase tendido en el mismo borde de las aguas: sus negríssimos ojos, aunque nublados para siempre, miraban aún enfurecidos, y su correcta y callosa mano, ennegrecida por la pólvora, se remontaba sobre su cabeza como si amenazase todavía. (...) Uno de sus pies conservaba una babucha redonda de cordován, y el otro, completamente descalzo, ostentaba la fortaleza del hierro y las finas proporciones de los pies del mediodía. Notábase, en fin, en todo aquel hombre medio desnudo, algo que recordaba los contornos graciosos y acerados de los caballos árabes. El arte antiguo le hubiera tomado para modelo de sus famosos gladiadores».

La descripción, después de repasar los elementos de la vestimenta y del peinado que permiten clasificar al «joven y hermoso», enfoca un elemento recortado, como en esos estudios de miembros realizados por los pintores para integrarlos en composiciones más importantes, el pie, un pie que corresponde a los criterios ideales de fuerza y fineza. El párrafo acaba con dos elementos que justifican que la mirada del narrador se haya detenido en este cadáver: «recordaba los contornos graciosos y acerados de los caballos árabes» y «famosos gladiadores». El hombre resulta tan interesante para la pintura como lo es el caballo árabe en este siglo XIX, y ahí están los cuadros de Géricault una vez más para servir de referencia. La animalización del marroquí significa su accesión a un estatuto privilegiado y explica que otra persona haya podido fijar su mirada en él y recordarlo!

Con el término «gladiadores» llegamos a la conclusión lógica del proceso de teatralización: lo que fue batalla encarnizada y sangrienta se ha convertido en diversión pública, en juegos circenses, lo que mantiene un vínculo con ilos caballos!

«En cambio de este elegante tipo, vi otro en quien todo era rudeza y ferocidad. Sus mismas barbas heridas le hacían parecer más horroroso; pues tenía deshecha la cabeza por un bayonetazo y los dos hombros ensangrentados por dos balas. Era de estatura colosal; chato como un tigre; con las rodillas más recias y nudosas que vi nunca en ser humano (...) y presentaba todos los perfiles y caracteres de una bestia sanguinaria. (...)

También recuerdo a un mulato, feo, cobrizo, imberbe, largo de brazos, semejante en todo a un ídolo egipcio.

(...) Allí encontré dos negros, el uno de ellos hermoso y reluciente como un cafre, y el otro deforme y parduzco como un hotentote: la verdadera casta mora se manifestaba en algunos por el trazo diagonal de las cejas y por la depresión de la nariz roma, así como la raza árabe se revelaba en otros por el noble perfil de sus semblantes ovalados, por la finura de sus músculos de acero y por la esbeltez de sus delgadas cinturas. Finalmente, según la opinión unánime de cuantos visitaron ayer aquel teatro de muerte, uno de los cadáveres parecía de europeo...» (p. 47)<sup>26</sup>.

Con estas descripciones centradas en los «rasgos» y «perfiles» de algunos cadáveres vistos, Alarcón reanuda con uno de los géneros más «visuales» de la literatura científica de aquellos años: la fisiognomía, entremezclada con tópicos procedentes de una cultura visual «popular». El «mulato (...) largo de brazos» evoca en cualquier lector de la época las muchas caricaturas realizadas para publicaciones satíricas, nacidas con la guerra y desaparecidas con el final de la contienda, como *El Cañón Rayado*, en las que los marroquíes eran representados como monos que con ayuda de sus largos miembros trepaban por las fachadas. En cuanto al «negro hotentote» remite a los espectáculos de ferias o de vistas y demás galerías de monstruos y prodigios tan de moda por Europa. Recordemos a la mujer conocida como la Venus

<sup>26</sup> Quiero dejar establecida la diferencia entre esta descripción de Alarcón y otra sacada del libro de Evaristo Ventosa más abiertamente insultante: «Si la magia del colorido nos hubiera permitido completar la verdad de los expresivos rasgos de ese dibujo, habría aparecido en toda su asquerosa fealdad el sello de la incuria y de la desidia en la inculca y larga barba que completa el sombrío color del macilento rostro y la mugrienta piel de las manos, provistas abundantemente de aquella materia que sirve de arma ofensiva a ciertos cuadrúpedos» (p. 134).

hotentota que recorrió diferentes países, vendida varias veces a diferentes empresarios de circo.

Las descripciones de Alarcón solicitan tanto las representaciones pictóricas académicas, divulgadas por la fotografía y el grabado, como los espectáculos más populares, para que el lector español consiga «ver» lo que permanece fuera de su alcance por la distancia y que, por su ubicación, pertenece al exotismo. Así es que al volver la página 47 y encontrarse el lector con un grabado en el centro de la siguiente, intenta reconocer al cadáver representado o averiguar entre los diferentes descritos cuál será. El dibujante es Francisco Ortego, uno de los más famosos ilustradores, cuya agudeza compite con la pericia artística. Crea efectivamente un dibujo para defraudar al lector en su intento identificador: el muerto está representado de espaldas; ocultado su rostro, la pregunta del lector, ¿cuál de ellos será?, permanece sin respuesta. Esta estratagema de Ortego remite a uno de los problemas de la ilustración: sometida al texto carece de existencia propia, la lectura de la descripción la disuelve reduciéndola a mero referente, por así decirlo. Aquí la «ilustración» se hace reacia a cualquier rápida asimilación, el cadáver le «da la espalda» al espectador. Claro que podríamos afirmar que «reconocemos» al «joven hermoso» por la babucha, mas el dibujante entonces no sigue las indicaciones del texto, puesto que el pie descalzo cuyas proporciones estéticas eran enfatizadas por Alarcón pertenece aquí a un segundo plano mal acabado. La separación material del texto y «su» ilustración resulta significativa<sup>27</sup> de la distancia que media entre el escritor y el dibujante, comparable a la que media entre el gran cadáver y el rostro que aflora a la superficie cual si fuese una máscara.

Esta disyunción efectuada por el dibujante, su manera de rechazar a las claras el «reconocimiento», puede ser interpretada como una manera de poner en tela de juicio el texto producido por el que se autodenomina «testigo» de la guerra de África y que en este caso preciso es incapaz de mirar y describir sin interponer varios modelos pictóricos para que resulte una escena «estética» de amena variedad. Cada uno de los muertos descritos por Alarcón lleva una

---

<sup>27</sup> No afirmo que el escritor o el dibujante sean responsables de la ubicación de las ilustraciones, ya que la disposición de éstas en el conjunto de la obra sigue unas pautas palmarias: dos páginas ilustradas seguidas por dos páginas sin ilustración ritman la lectura y la vista, pero la frecuencia de las ilustraciones decae a partir de la página 105. Otra constante es el grabado rodeado de un halo blanco.

máscara o una careta: uno la de ídolo egipcio, otro la de bestia sanguinaria, ¡hasta lleva uno la de europeo! El intento, por parte del dibujante, de seguir escrupulosamente la descripción sería una manera de caer en la trampa del «espectáculo real», del «cuadro vivo», aunque lleno de cadáveres, tramado por Alarcón a base de «figúrate, lector». El muerto no tiene cara porque la suya ha sido ocultada en la descripción por otra más conveniente y la que flota parece la de un fantasma, casi imagen subliminal.

### Leer es hablar palabras<sup>28</sup>

El juego entablado por el dibujante con el lector presenta facetas muy diferentes, una de las más fascinantes consistiendo en la representación del momento de la lectura. Las dos ilustraciones siguientes forman parte de una serie publicada en 1867 por *Los Sucesos*, periódico ilustrado dirigido por Ángel Fernández de los Ríos, en el que colaboró Francisco Ortego, reconocido buen observador del género humano y ya afamado, como lo demuestra el tamaño de la tipografía en la que está impreso su nombre, caso excepcional para un dibujante. Antes de adentrarse en las imágenes conviene aclarar un tanto el contexto, puesto que el título general de la serie, «Influencia de los autógrafos en el sistema nervioso», remite a varias prácticas de moda por aquellos años.

En la década de los sesenta, las posibilidades técnicas de la imprenta permiten reproducir «manuscritos» para que se aprecien los distintos tipos de letra o «autógrafos» de escritores ilustres y menos ilustres como muestra más directa de su genio. Las publicaciones periódicas, por ejemplo *El Museo Universal*, *La Ilustración de Madrid*, o incluso *Los Niños*, destinada ésta a un público joven, multiplican, sin que se reduzcan a las firmas, los fragmentos autógrafos que vienen a completar los retratos escritos y dibujados de autores y héroes nacionales: Cervantes y Cristóbal Colón son los predilectos, pero tampoco faltan escritores coetáneos como el duque de Rivas o Zorrilla.

<sup>28</sup> Esta frase de Avendaño es citada por BOTREL, J.-F.: «Teoría y práctica de la lectura en el siglo XIX: el arte de leer», en *Bulletin Hispanique*, t. C, 2 (julio-diciembre de 1998), pp. 577-590.

LOS SUCESOS. 1867

INFLUENCIA DE LOS AUTÓGRAFOS EN EL SISTEMA NERVIOSO,  
**POR ORTIGO.**



*Chachito mío,  
Móndame veinte y cinco din-  
ros que me sean falta para  
una posta  
esto te lo doy que te apuntes para co-  
mo paguete tu. Bole*



*Caballero. si V. me permite q. m.  
cué de lo su cargo  
de las tres cosas a V. mis juchino  
B/M  
Caricatura*

Por otra parte, el título evoca los estudios médicos, llevados a cabo en Francia por Duchenne de Boulogne, cuyos textos fueron traducidos por Pedro de Monlau, sobre la plasmación en el rostro de las emociones y la movilización de determinados músculos y nervios faciales. Las experiencias del científico francés fueron fotografiadas por él mismo y los clichés utilizados en la academia de Bellas Artes para renovar los tratados de pintura de las pasiones elaborados en el siglo XVII, y vueltos a considerar por Lavater en su tratado de fisiognomía. Ya lo vemos, el contexto en el que aparecen estos dibujos humorísticos es de lo más seriamente científico, pero a la vez artístico, al establecer ciertas reglas de representación del rostro humano.

El lector de *Los Sucesos* se halla frente a dos lectores, no de periódicos, sino de cartas, reproducidas como autógrafos justo debajo como si se tratara del pie de grabado. Al adoptar este dispositivo, Ortega invita al lector a mirar en un primer momento el dibujo y en un segundo momento a leer para interpretar el dibujo. El primer lector corresponde al tipo del burgués acomodado, su corpulencia, así como las sortijas y la vestimenta lo demuestran, de cierta edad, que con alegría lee la carta escrita por una mujer llamada «Lola» que encabeza su petición con un afectuoso «Chachito mío». Este tratamiento ya provoca una sonrisa en el lector de *Los Sucesos*, por la persona a la que se aplica el diminutivo «chachito» derivado de «muchacho». La autora de la carta no conoce la ortografía y escribe como habla, con el acento propio de las personas del pueblo o de los andaluces, que se puede encontrar remedado en más de una zarzuela o juguete teatral de la época: «Mándame beinte y sinco duros queme asen falta para una cosa. Asta lego que te espera para comer gaspacho tu Lola». Si «leer es hablar las palabras», se ha de suponer aquí una lectura con acento, teniendo en cuenta los lectores que no identifican ni las faltas de ortografía ni el acento, por escribir y hablar ellos también como Lola. A su vez el lector de *Los Sucesos* esboza una sonrisa al deletrear el autógrafo, adoptando entonces la misma actitud ¡que el burgués del dibujo! Hemos pasado del otro lado del espejo, puesto que mirando sólo el dibujo no vemos el texto de la carta, pero luego el leer el texto de la carta significa que no solamente hemos adoptado la actitud del burgués, sino que además ocupamos su lugar y puesto.

Y lo ocupamos el tiempo que nos quedemos sin elaborar el contexto de la pareja imagen-texto: a partir del momento en que nos

preguntemos ¿quién será Lola?, ¿por qué le pedirá dinero a «Chachito» si éste es su marido?, abarcamos el conjunto con la distancia que permite apreciar la gracia de la situación, cuyo humorismo nace del desfase entre una situación prosaica y un título solemne que parece anunciar observaciones científicas muy serias.

En la segunda ilustración, un hombre sorprendido por la lectura de la carta exclama o grita, los ojos muy abiertos; todo su cuerpo parece estar bajo la tensión del susto, lo que inmediatamente provoca en el lector de *Los Sucesos* la reacción de ir a buscar, quizá más rápidamente que en el ejemplo anterior, la clave en el contenido de la carta. Su lectura se ve dificultada por la letra del firmante, pero conseguimos deletrear: «Caballero, es V. un farsante y necesito beber su sangre. A las tres verán a V. mis padrinos. BSM Cascante». El tremendismo de la carta con la perspectiva de un duelo «vampiresco», el tono ceremonioso y ya algo anticuado en 1867 no corresponden en absoluto con la persona del lector, vestido modestamente como un obrero. El firmante se llama «Cascante», lo que refuerza la idea de muerte con el sentido coloquial de «casca» o «casarla». Más que de una carta parece tratarse de un fragmento de novela situada a principios de siglo y de intriga enrevesada.

Cualquier lectura, aunque sea la de un sencillísimo billete, produce reacciones físicas, emocionales, intelectuales y morales, baste recordar aquí los muchos tratados acerca del peligro que representan las novelas, cierto tipo de novelas, para las almas impresionables de las mujeres. Aunque sean aquí dos hombres los lectores, por lo que vemos también son «impresionados» por sus lecturas. El gozo del lector de *Los Sucesos* es doble en cierto modo, puesto que se le brinda la oportunidad de ocupar plenamente el lugar del lector, ofreciéndole además una suerte de espejo, y el del espectador con un dibujo y un texto, más bien con un texto que presenta a su vez la característica de ser a un tiempo texto y dibujo. «Lola» ha creado este grafismo que llama la atención y provoca en el lector la sonrisa de satisfacción de quien reconoce las faltas de ortografía. ¿De qué se sonreirá «Chachito»? ¿de la satisfacción de ser llamado con ese diminutivo o de las faltas?

Con estos viajes por los mundos de la lectura que nos han propuesto tres ilustraciones he querido recalcar algunos nexos que intervienen en el proceso de la lectura de un dibujo a partir del momento en que ha sido concebido como «ilustración» y no como elemento



icónico yuxtapuesto al texto. O sea, una imagen que interviene e interfiere en la elaboración del significado del texto, intentando modificar o recalcar o anular, la lista es larga, su impacto en la mente del lector-espectador. Se entenderá entonces que sólo haya recurrido a dibujos debidos al lápiz de grandes artistas como Múgica u Ortega, tan integrados en las redacciones de las muchas publicaciones periódicas en las que participaron que en su caso la expresión «diálogo entre texto e imagen» cobra su máximo sentido. Pese a someterse a las pautas dictadas por el escrito, inventan estos dibujantes un espacio de libertad en el que la imagen exige para sí misma, de parte del lector con el que juega, una lectura.