

La ilustración en las novelas cortas de Julio Camba

Agustín Gómez Gómez, Universidad de Málaga, España

Resumen: A lo largo del primer tercio del siglo XX en España se editaron las denominadas novelas cortas. En poco tiempo se convirtieron en un modelo editorial popular con un extraordinario éxito. Fueron publicadas por algunos de los escritores más consolidados en el panorama literario español, pero igualmente sirvió para los escritores emergentes. Una de sus características era que estaban ilustradas. Estas ilustraciones nos permiten comprobar la relación texto-imagen y conocer un modelo de diseño editorial. En este artículo analizamos su desarrollo a través de dos novelas del mismo autor, pero editadas en diferentes colecciones e ilustradas por diversos artistas.

Palabras clave: ilustración de novelas, relación texto-imagen, Julio Camba, cultura popular

Abstract: The so-called short novels were edited in Spain during the first third of the twentieth century. They soon became a popular and extraordinary successful editorial model. They were published by some of more established writers in the Spanish literary landscape, but they were also used by emerging writers. One of their characteristics was that they were illustrated. These illustrations allow us to witness the text-image relationship and to see a model of editorial design. In this article, we analyze their development through two novels by the same author, but published in different collections and illustrated by various artists.

Keywords: Illustration of Novels, Text-Image Relationship, Julio Camba, Popular Culture

Introducción

Durante el primer tercio del siglo XX las denominadas novelas cortas se sucedieron desde que en 1907 salió *El cuento semanal* (1907-1912) dirigido por Eduardo Zamacois. Luego vinieron *Los contemporáneos* (1909-1926), *La novela semanal* (1921-1925), *La novela de hoy* (1922-1932), *El libro popular* (1912-1914), *La novela de bolsillo* (1914-1916), *La novela corta* (1916-1925), *La novela mundial* (1926-1928), *La novela de una hora* (1936) y otras muchas que animaron el ambiente literario español (Sainz de Robles, 1957; Zamacois, 1969; Sainz de Robles, 1975; Sánchez Granjel, 1980; Galindo, 1996). Entre las muchas características de estas publicaciones, una común a todas ellas era que estaban ilustradas y que las imágenes se consideraban un elemento relevante. Esta proliferación vino acompañada, además, por revistas también figuradas como *Blanco y Negro* (1891-1936) y *La esfera* (1914-1930), otras publicaciones literarias como los *Cuentos de Calleja*, que también se caracterizaban por incluir imágenes entre sus páginas, y un enorme desarrollo del cartel publicitario, lo que dio lugar a una edad de oro de la ilustración en España.

La ilustración de libros estuvo ligada al arte de la estampa (Carrete, 2004, pp. 15-23) y luego a las ilustraciones de revistas, pero en todos los casos el predominio del texto sobre la imagen las diferencia claramente. La presencia de una narración previa en el que se inserta la imagen supone el mejor elemento a considerar en cualquier definición, pero sin menoscabo de que el artista es primero un intérprete y después un intermediario entre el escritor y el lector. También hay que considerar que se trata de un formato que está muy lejos de la novela gráfica e igualmente distante del cómic, en el que la imagen predomina sobre el texto. Más aún, el hecho de que el texto literario sea de un autor –lo realmente importante– y las ilustraciones de otro, hace que estos últimos sean subsidiarios de los primeros, hasta tal punto que si se suprimieran las ilustraciones, la lectura sería la misma y en muchos sentidos no pasaría nada, pensemos por ejemplo en las populares ilustraciones de Gustave Doré para *La divina comedia* o para *El Quijote*, es decir, textos que nacieron sin necesidad de que les acompañara una imagen. El papel de secundarios se observa también en el hecho de que el ilustrador recibía el texto una vez terminado, normalmente sin necesidad de conocer al escritor o enta-

blar contacto con él, pues los editores eran el puente entre unos y otros. A pesar de esta circunstancia de dependencia las ilustraciones se consolidaron como un elemento imprescindible para las ediciones populares de las novelas breves. En muchos sentidos podemos decir que se aunaba una cierta alta cultura (el texto) con la baja cultura (la ilustración), que desde muchos puntos de vista, la Escuela de Fráncfort por ejemplo, no es más que una seudocultura. Aunque no es este el lugar para realizar un análisis de la evolución de las novelas que se publicaron (de una cierta calidad literaria a una banalización), no cabe duda de que los textos se fueron estandarizando en la búsqueda de un público mayor. La ilustración, en cualquier caso, es inseparable del desarrollo de una cultura de masas que en el caso de la ilustración jugaba un papel a la inversa, es decir que las clases sociales más elevadas consumían cultura de masas, porque principalmente era dirigida a la “gente elegante”.

Aunque no se puede considerar un género –en el sentido de poseer unos mecanismos culturales que conforman unas categorías (narrativas, argumentales, iconográficas, temáticas, etc.) que las hacen reconocibles–, sino más bien un formato, las novelas ilustradas tuvieron un extraordinario desarrollo que hay que achacar entre otras causas al papel de los ilustradores. Éstos introducían en el flujo de la narración una imagen que, como señala Valeriano Bozal, además de precisar una mayor singularidad de lo representado se somete a las condiciones de la temporalidad y por tanto permite huir de todo tipo de retórica simbólica e incidir en la representación de escenas y personajes cotidianos (Bozal, 1989, p. 11), lo que en muchos casos está en la línea de las novelas de kiosco que tenían en el costumbrismo a una de sus señas de identidad.

Todas las publicaciones periódicas españolas contaban con una nómina de artistas que trabajaban casi a destajo y cobraban unas pocas pesetas, no así los escritores que llegaron a cobrar hasta dos mil pesetas en los años veinte. Por ejemplo, Rafael de Penagos en la primera década del siglo XX venía a cobrar 2,50 por las ilustraciones de los libros, o al menos así lo expresa él mismo por el trabajo de *El conde Montecristo* para *La Novela ilustrada* que dirigía Blasco Ibáñez. Pero en la segunda década ya cobraba cien pesetas por las portadas de los libros (Pérez, 2006, pp. 34-35, 141-142; Camín, 1932). En ocasiones había un director artístico que también ilustraba, como el caso de Manolo Tovar que realizó caricaturas de los escritores en las portadas y que fue una pieza importante en la edición de *El cuento semanal* una vez que la dirección pasó de Zamacois a Francisco Agramonte. La lista de los ilustradores es muy amplia y prácticamente los vemos en todos los activos de las novelas de kiosco y revistas ilustradas. Sólo en *El cuento semanal* participaron los dibujantes Andrade, Estevan, Lozno, Medina Vera, Pedrero, Robledano, Posada, Juan Francés, García-Guijo, Fernández Mota, Montagut, Melitón González, Durá, Moyano, Mira, Álvarez-Dumont, Parrilla, Salaverria, Menéndez, Marco, Llorens, Romero Calvet, Pichot, Martínez-Jerez, Escobar, Villalobos, Agustín, La Rocha, Santana Bonilla, Condoy, Penagos, Carlos Vázquez, Tousgain, Palao, Julio Antonio, Sancha, Téllez, Huidobro, Ainaud, Pizano Martínez, Montero, Castelao, Coullaut Valera, Ángel Vivanco, Pick, Bello Piñeiro, Pueyo, Miguel, Cerezo Vallejo, Pedraza, Emilio Porset, Rickers, Olive, Estrada, Manchón, Blanco Coris, Pompey, Gutiérrez-Lattaya, Arrue, Bartolozzi, Robledano, Víctor Miguel e Yzquierdo Durán; y en *Los contemporáneos* estaban Pinazo Martínez, Ape, Cilla, Exoristo, Salmerón, Tito, Cabrera, Espi, Martínez Abades, Méndez Bringas, Banda, Félez, Adela Carbone, Aguirre, Gascón, Hidalgo, Fariol, Tillac, Oliver Aznar, Chacón Montoro, Barrial, José Zamora, Moya del Pino, Gregorio Vicente, Cuevas, Laura Albéniz, Sobrino, Máximo Ramos, Loygorri, Varela de Seijas, Monte Negro y Hermúa (Sánchez Granjel, 1980, pp. 53, 63, 81), es decir, los más relevantes ilustradores del momento.

Su difusión fue extraordinaria. Aunque las cifras varían entre un autor y otro, que van desde los trescientos mil ejemplares para los primeros números de *La novela corta* y más de cinco mil novelas puestas en circulación (Sainz de Robles, 1975, pp. 97, 104), a los setenta mil ejemplares de una sola tirada y en las series más populares editados más de tres mil títulos (Sánchez Granjel, 1980, p. 83), los más prudentes datos son ya de por sí una muestra fehaciente de la enorme difusión de estas obras (Sánchez Álvarez-Insúa, 1996).

El propósito de las novelas era profundamente altruista y moderno. Por un lado se pretendía seguir el modelo de la *nouvelle* francesa, y por otro se quería elevar el nivel de cultura a través de un producto de calidad y barato que aproximase la lectura a los españoles. En el segundo número

(1916) de *La novela corta* el director José de Urquía señala que tenía la intención de aumentar el nivel cultural del país, dignificar al obrero y en esa declaración de intenciones llega a escribir:

Gracias a nosotros, esas vergonzosas polémicas taurinas del bajo pueblo, entre quién es mejor si Belmonte o Joselito, desaparecerán. El artesano, en vez de toros, hablará de letras, y el obrero, al salir de los talleres, discutirá sobre quien escribe mejor, si Benavente o Galdós, si Blasco Ibáñez o Baroja, si Dicenta o Valle-Inclán. (Sánchez Granjel, 1980, p. 83)

Por otro lado, buena parte de los mejores escritores del momento, los que venían de la Generación del 98 y las jóvenes promesas que comenzaban a despuntar, participaron en algún momento en aquellas publicaciones. El caso de Julio Camba no es precisamente de los más prolíficos, pues solamente publicó *El destierro* y *El matrimonio de Restrepo*, y aunque se anunció una colaboración en *La novela mundial* nunca llegó a editarse (Sánchez Granjel, 1980, p. 120). De todas formas esta exigua producción en las novelas breves no es de extrañar, pues ambas obras, especialmente *El destierro* que es una novela autobiográfica y política, son atípicas dentro de las que se editaban entonces, muy centradas en el erotismo y costumbrismo. No hay que perder de vista que buena parte de la literatura que se hizo desde la plataforma de las novelas breves tenía un componente femenino importante, lo que supuso que la mayoría de las ilustraciones acentuasen los motivos de jóvenes muchachas modernas con las que las lectoras se identificaban. En líneas generales, los temas de estas novelas cortas combinaban la descripción realista y las situaciones de lo que se denominó las novelas galante o sicalíptica en las que el contenido erótico era básico, lo que en muchos sentidos se aleja de la temática habitual de Julio Camba. En sus dos novelas el segundo de los aspectos es inexistente, y el primero de ellos, aún siendo relevante, no está a la cabeza de su temática. Esto condicionó sobremanera la ilustración de unos textos un tanto atípicos dentro de la tipología de las novelas cortas de la época. Igualmente fuera de lo normal es el componente político de *El destierro*, pues tanto en *El cuento semanal* como en *La novela de hoy* era una temática que brillaba por su ausencia.

Objetivos

El propósito principal del presente estudio es conocer el comportamiento de las ilustraciones de las novelas cortas. Esto afecta tanto a la relación texto – imagen, como al diseño editorial.

En este contexto pretendemos:

- A. Conocer cuáles eran las características editoriales de estas publicaciones populares.
- B. Analizar la relación texto-imagen a partir del principio de que el ilustrador trabaja con un texto dado.
- C. Indagar el papel del ilustrador y sus mecanismos creativos.

En definitiva, queremos visibilizar la importancia de estas publicaciones no desde el texto literario, donde se han hecho numerosas aportaciones, sino desde sus ilustraciones.

Metodología

En tanto que en este artículo pretendemos poner sobre la mesa algunas características sobre la relación texto-imagen a partir de su comportamiento en las novelas breves del primer tercio del siglo XX en España, tomamos el método del análisis del discurso que desde una posición cualitativa permite una descripción de las estructuras y estrategias en sus niveles de sintaxis, semántica y pragmática.

Hemos considerado un análisis de caso al contemplar en nuestros estudios dos obras (*El matrimonio de Restrepo* y *El destierro*) de un mismo autor literario (Julio Camba), en dos editoriales diferentes (*La novela de hoy* y *El cuento semanal*) y con ilustradores diferentes (Rafael de Penagos, Sirio, Jover y Mira). El análisis de la narración textual y de las ilustraciones permite codificar el comportamiento de esta relación. Consideramos para ello el punto de vista semiótico de Roland Barthes sobre la relación texto imagen en sus funciones de anclaje y relevo, los mensajes lingüístico, denotado y connotado y lo aplicamos desde un proceso que permite establecer las relaciones de las estructuras con los contextos editorial, literario, artístico y cultural. Tomamos igualmente como

referencia la idea barthesiana del texto destinado a connotar la imagen; a sublimar, patetizar o racionalizar la ilustración; a hacer más pesada la imagen, imponerle una cultura, una moral o una imaginación; o a reducir el texto a la imagen.

La ilustración en *El destierro* (1907) y *El matrimonio Restrepo* (1924)

La ilustración, como hemos señalado, era una parte importante en la difusión de estas novelas. Eduardo Zamacois relata que al ocurrírsele la invención del modelo de novela breve que aplicó en *El cuento semanal* tuvo siempre presente la ilustración como una pieza fundamental:

Desde el primer instante se dibujó en mi imaginación, clara, precisa. Con los ojos del alma veía según nació después. Cada número, de veinticuatro páginas, de papel couché, lo ocuparía una novela corta, inédita, ilustrada a colores y con la caricatura del autor en la portada. Nada más. Colaborarían en ella los escritores y dibujantes más reputados y aparecerían los viernes –precisamente los viernes– al precio de treinta céntimos ejemplar. (Zamacois, 1969, p. 236)

Tana García ha señalado que las ilustraciones para *El Cuento Semanal* variaba entre las 12 y 20, sobre unas 20 páginas que era el número más habitual, lo que daba una media de 1,5 ilustraciones por cada dos páginas (García, 2007, pp. 71-72). En nuestro caso hay 22 páginas y 14 ilustraciones lo que se ajusta a la media. No hay estudios de estas características para *La novela de hoy*, que el caso de *El matrimonio de Restrepo* es de 60 páginas con 10 ilustraciones, lo que crea una media bastante más baja, pero que se ajusta a la media de estas publicaciones. Sobre 10 obras consultadas las ilustraciones variaban entre las 9 y las 12 y las páginas entre las 60 y 64, lo que también se ajusta a la media de estas ediciones.

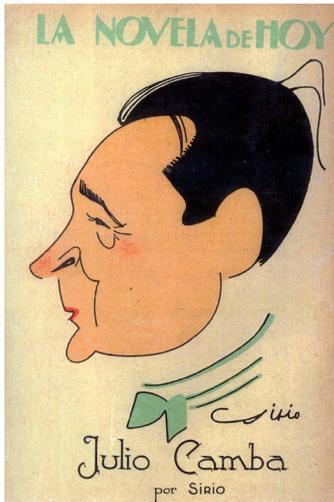
Portada y contraportada

La portada podía presentar un retrato-caricatura del autor, una obra a color que sintetizaban una parte del contenido o se destacaba una figura atractiva como apelación de lo que se encontraba en su interior. Las dos novelas que nos ocupan sirven como modelo de esta tipología. En el caso de *El destierro* se optó por el retrato del autor, planteamiento que Zamacois diseñó desde el principio para *El cuento Semanal* como hemos visto. La portada fue realizada por Manuel Tovar, encargado de esta parte de la ilustración en todas las novelas, con un retrato caricaturesco de un joven Camba de pie con bigote y pelo alborotado. En esta ocasión, además, hay que considerar que al subtitularse *Memorias de Julio Camba* justificaba aún más la aparición del escritor.

Figura 1: Portada de *El destierro* de Manuel Tovar



Fuente: *El cuento semanal*, 1907.

Figura 2: Contraportada de *El matrimonio de Restrepo* de Sirio

Fuente: *La novela de hoy*, 1924.

En *La novela de hoy*, cuyo diseño editorial estaban mucho más cuidado, para *El matrimonio de Restrepo* se optó por el sistema de portada con ilustración alusiva al contenido, y contraportada con el retrato del autor. Penagos hace la primera y Sirio la caricatura del final. Esta última evidencia el paso de los diecisiete años que median entre ésta y la de *El destierro*. El pelo alborotado se ha convertido en una cuidada cabellera peinada hacia atrás que evidencia las entradas de la edad, el bigote ha desaparecido y una ligera papada marca ahora su afición gastronómica.

Especialmente interesante nos parece la portada realizada por Rafael de Penagos, que es el autor también de las ilustraciones del interior. Para construirla recoge una parte de la narración, la que se refiere a *La nadadora*, novela dentro de la novela, que alude a cómo una joven salvó la vida a un hombre que arrastrado por la corriente marina en la playa de Biarritz se hundía hasta que Carmen, la mujer nadadora, le llevó hasta la orilla. Penagos pinta a una mujer con un traje de baño, pañuelo y zapatillas rojas que bucea entre cuatro peces. El momento elegido no es el dramático del rescate, con total omisión del hombre, sino como suele ser habitual en estos casos, se ha escogido la figura de una mujer atractiva que funciona como reclamo de la novela. Penagos se muestra extremadamente eficaz como diseñador pues sin renunciar al contenido de la novela hace un quiebro para llegar al público femenino, que era el mayoritario de las novelas breves, a través de una imagen de fuerza con la atractiva joven del bañador. Por eso escoge el único momento en el que una mujer se convierte en protagonista de la novela de Camba, que está trufada hasta ese momento de una visión, si no misógina, sí carente de empatía con el mundo femenino.

Más relevante aún es el hecho de que la portada está realizada a partir de una ilustración que realizó en 1917 para *Floralia* y que apareció publicada en *La esfera* (Pérez, 1990, pp. 120-121; Pérez 2006, pp. 141-142, Gómez, 2010, pp. 365-375). Allí vemos a una joven con bañador rojo que bucea acompañada por otra muchacha con traje de baño azul, y recrea las profundidades marinas con numerosas plantas y peces de distintos tamaños. En esta ocasión Penagos se apoya en un texto titulado *Leyenda y Realidad* que acompañaba al anuncio y en el que contaba una supuesta leyenda de una hija del rey de Egipto que condenada a la fealdad fue a buscar perlas en las profundidades marinas para recuperar la belleza y quedó atrapada por el dios de las olas. El texto termina señalando que si hubiera ido a las perfumerías *Floralia* hubiese acabado con el conjuro sin exponerse a perder la libertad. Lo realmente relevante es observar cómo de nuevo Penagos construye su imagen a partir de un texto, al que es fiel, y con él realiza un portentoso ejercicio de modernidad.

Figura 3: Portada de *El matrimonio de Restrepo*



Fuente: *La novela de hoy*, 1924.

Figura 4: Ilustración para *Floralia*



Fuente: *La Esfera* n° 193, 1917.

La utilización de esta imagen para la portada de *El matrimonio de Restrepo* no es en ningún caso una copia torpe, sino que hay unas modificaciones que denotan el conocimiento que tenía del texto de Camba y, además, nos sirve para que conozcamos algo de su manera de trabajar. Penagos omite la vegetación marina, elimina a la segunda joven, cambia la dirección del buceo y, en definitiva, construye una portada con los elementos imprescindibles, eliminando paisaje y focalizando a la muchacha de rojo como punto visual en una diagonal de interés de derecha a izquierda y de arriba abajo. Al referirnos a la manera de trabajar de Penagos hemos de considerar que su producción gráfica fue enorme, calculándose en más de diez mil obras, lo que permite hacernos una idea de la casi obligada utilización de su propia obra como si de una producción en serie se tratase, sin menoscabo de que siempre se ajustaba a la finalidad propuesta. Tampoco hay que olvidar que Penagos construyó un modelo de mujer atractiva y moderna que fue sobradamente empleada en la publicidad de la época, lo que hace que veamos en muchas ocasiones que las *mujeres penagos* se tengan necesariamente que parecer unas a otras, incluso considerando el éxito que tenía, que se buscara deliberadamente la semejanza.

Ilustraciones interiores

Realmente donde residía la importancia de las novelas ilustradas era en las páginas interiores. Sin embargo, la importancia de las ilustraciones queda minimizada al observar que cuando las colecciones se vieron envueltas en problemas financieros, éstas fueron a menudo las primeras sacrificadas. En *Los contemporáneos*, por ejemplo, los últimos años de su existencia fueron suprimidos los dibujos interiores y quedaron únicamente en las portadas, y en *La novela semanal* a los dos años de iniciarse su andadura también fueron suprimidas las ilustraciones que acompañaban al texto. Recortar el tamaño de la edición, reducir la calidad del papel y eliminar las ilustraciones eran, por ese orden, los tres elementos que antes se anulaban para mantener el precio barato.

Una consideración importante, y de la que apenas se ha investigado, es saber cuál era la relación entre el ilustrador y el escritor, y entre el primero y el editor. Conocerlas nos ayudaría sobremanera a saber cuáles eran los condicionantes con los que se tenía que enfrentar el artista o la libertad de creación con la que contaba. Algunos aspectos que más abajo iremos viendo, parecen indicarnos que, al menos en estas publicaciones, los dibujantes no tenían ninguna cortapisa y elegían libremente la escena que iban a realizar y con el estilo propio. Eso no es obstáculo para que imaginemos que antes de pasar a la imprenta fuese supervisado el trabajo, incluso en el caso de Penagos y Camba que eran amigos y compañeros de tertulia, existiese un conocimiento previo del trabajo entre escritor y artista.

A la hora de buscar un modelo en la relación texto e imagen, hemos de separarnos de la tipología que desde Roland Barthes se viene usando –anclaje o relevo–, porque aquí el texto es previo y motor de la existencia de las imágenes. Éstas tienen unas coordenadas y características que las definen como un modelo de ilustración propio. Por un lado debe proporcionar al lector una imagen que se ajuste al relato y que resulte creíble, pero además, y ahí reside la dificultad, en su conjunto deben tener el sentido general del relato. No es raro encontrar ilustradores que se limitan a traducir en imágenes lo que el texto dice, lo que conduce a una especie de competencia entre uno y otro en vez de potenciarse mutuamente.

Dentro de la tipología de la ilustración de las novelas podemos encontrar el modelo *trailer*, recurso apelativo que pretende dar interés a la narración, que aun siguiéndola prefiere enfatizar no lo relevante sino lo que puede proporcionar más interés. Un segundo modelo es el tipo narrativo que sigue fiel al texto en lo realmente importante de la historia. En ocasiones, en las novelas ilustradas las imágenes iban acompañadas de una cita textual que aseguraba su relación con la narración, modelo que siguen por ejemplo en *La novela de una hora* y *Los novelistas*. Es evidente que este modelo obligaba a los ilustradores a ser fieles a lo que se estaba contando, pero tampoco era un obstáculo para que enlazasen de forma general con el sentido del texto. Mientras que en el modelo *trailer* las imágenes no nos dan cuenta del todo de lo que realmente es la historia, en el segundo, el tipo narrativo, se aproxima mucho más a ella. En ambos tipos las ilustraciones pretenden ser casi siempre descriptivas, recalcando de una u otra manera las características fisionómicas y psicológicas de los protagonistas, y construyendo los espacios en los que se desarrolla la acción.

El destierro

El destierro contiene catorce ilustraciones sobre veintidós páginas, quedando sin ilustrar siete (las 3, 10, 13, 14, 18, 20 y 21), pues en la cuarta hay dos (no computamos las dos de publicidad, la primera y la última). Esta distribución indica un cierto desorden en el diseño editorial, al que se suma el hecho de que muchas de las imágenes están en páginas que corresponden a otro texto, y no precisamente porque se hubiera querido realizar una función anticipativa o rememorativa.

Tabla 1: Correspondencia entre imagen y texto en *El destierro*

| | | | | | | | | | | | | | |
|---------------------------|---|-------|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|
| Página ilustración | 2 | 4 (2) | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 11 | 12 | 15 | 16 | 17 | 19 |
| Página referencia textual | 2 | 3-4 | 3 | 6 | 8 | 8 | 13 | 13 | 14 | 18 | 20 | 20 | 21 |

Fuente: *Elaboración propia, 2014.*

Aunque el ilustrador a veces concentra excesivamente las imágenes al principio y al final de la narración, por ejemplo al texto de las páginas 4 y 20 corresponden dos ilustraciones, y entre la 16 y 19 no hay ninguna, la confusión en cualquier caso es achacable también al editor y al tipo de edición barata que no permitía grandes planificaciones.

Todas las ilustraciones fueron realizadas por A. Mira, quien se muestra como un excelente dibujante que realiza unas imágenes a veces con gran detallismo, excesivo por ejemplo en los detalles de los espacios, y parco en los rasgos fisionómicos. Igualmente es significativa la tendencia a las agrupaciones de personajes, lo que entraña alguna dificultad en ocasiones para identificar a alguno de los protagonistas, pero a cambio gana extraordinariamente en la construcción del movimiento y la acción casi siempre acentuada de los personajes. Este ilustrador es un gran desconocido, pues ni en *El Cuento Semanal*, ni en otras publicaciones de kiosco, en las que la mayoría de los autores se van repitiendo, lo volvemos a encontrar. Su forma de trabajar lo vincula a los ilustradores del siglo XIX, especialmente a Francisco Ortego y Leonardo Alenza, pero al menos en las ilustraciones que realizó para *El destierro*, eliminó todo rastro del pintoresquismo propio de las ilustraciones de ese siglo en España, y dotó a sus dibujos de un extraordinario dinamismo, muy ajustado a la ilustración de libros.

En la primera ilustración de la página 2, vemos un dibujo de Orsini, el protagonista de la novela, ligeramente idealizado, especialmente en lo relativo a su peso. La imagen pertenece a la primera frase de la novela, donde se le describe: “Orsini era un anarquista italiano, gordo, barbudo y jovial”.

En la página 4 hay dos ilustraciones. La primera corresponde a un texto de la página anterior. En ella vemos los retratos de cinco varones, tres con sombrero, uno con gorra y el quinto con la cabeza descubierta, de ellos dos barbudos, dos con bigote y el quinto imberbe. La caracterización es más bien pobre, no quedando reflejados los aspectos fisionómicos de una manera contrastada, hasta el punto de que a Orsini, al que ya habíamos visto en la imagen anterior, le identificamos más por la anterior descripción y el sombrero que por el parecido con su primer dibujo. La ilustración corresponde a un texto en el que se dice: “un día, Blanca, Arturo, Orsini, Pazzzerini, yo y otros cuantos, salimos de un baile anarquista.” Es fácil darse cuenta de que además de omitirse a la mujer, las imágenes no corresponden al ambiguo número de amigos, y en vez de optarse por una composición de muchedumbre se ha preferido concretarlos en cinco bustos.

Por debajo tenemos otra ilustración en la que vemos a un policía de espaldas que detiene a Pazzzerini. La acción corresponde al momento en el que éste salta una verja para medir los brazos de una escultura de Rodin, por lo que un policía le detiene. En la imagen vemos a Pazzzerini en el momento en que es agarrado por el brazo, con gabán, americana y chaleco, pero el texto nos dice que “Pazzzerini, en menos de un segundo, se quitó aquella misma americana que un propietario milanés había destinado para asustar a los pájaros ladrones, se despojó del chaleco que había adquirido en Patterson, se desprendió los tirantes...”. Al ir vestido con la americana pudiera ser que el personaje detenido de la imagen no fuera Pazzzerini sino otro de los amigos de correrías, pero entonces la acción se trasladaría a lo menos relevante, cuestión ésta que subvertiría el principio de correspondencia con el texto. Esta es probablemente la forma en la que Mira prefirió anular la relación del texto con la imagen en aras de incidir más en la acción.

La ilustración de la página 5 atañe al texto de dos páginas anteriores. En esta ocasión vemos un dormitorio en el que el narrador, el propio Camba, está acostado y a los pies de la cama vemos a Pazzzerini junto a una silla con una americana en la mano. La ilustración corresponde al texto que dos páginas antes hemos leído: “Una noche que yo me acosté en su cuarto, a medida que se desnudaba me fue haciendo la historia de todas sus prendas. Primero se quitó el gabán...”. Aquí vemos que el modelo seguido es el tipo descriptivo, con una correspondencia muy precisa entre el texto y la imagen.

Figura 5: Ilustración página 5 de *El destierro* de A. Mira

Fuente: *El cuento semanal*, 1907.

En las tres siguientes ilustraciones se produce la mayor correspondencia entre el texto y la página en la que se inserta la ilustración. Además vemos cómo Mira sigue en la línea de imágenes que traducen el texto, sin menoscabo de que vayan marcando un estilo que dota al conjunto de coherencia. En la página 6 vemos a Camba y Basterra en la Cafetería Sportman, sentados junto a una mesa y mirando a una mujer que pasaba por delante de ellos. La ilustración se ajusta al texto al pie de la letra: “De vez en cuando, entraba en el Sportman alguna mujer elegante, y tanto Basterra como yo, pensábamos que, a nuestra vista, un escalofrío de terror la recorría la médula...”.

La siguiente la ilustración corresponde a un mitin en el que a lo lejos vemos a un orador subido a una pirámide que se encontraba en la Plaza Victoria, y a su alrededor una muchedumbre que le escuchaba. En un primer plano, vemos a un policía que con el sable en la mano acomete a otro manifestante. En esta ocasión la imagen se adapta a la esencia narrativa del texto, y al mismo tiempo se ajusta a la frase que leemos en la misma página: “Y, en efecto: los vigilantes, para confirmar este aserto, desnudaban los sables y se lanzaban sobre nosotros”.

La imagen de la página 8 guarda relación con la anterior, pero ahora es una mujer la que ofrece el mitin. La vemos en un primer plano frente a una concurrencia muchedumbre de hombres. Se trata de Virginia Volten, que como se nos señala en el texto era una habitual oradora: “Entre los oradores que hablaban en los mitins con más frecuencia, había una valiente muchacha que se llamaba Virginia Volten.”

A diferencia de las tres anteriores, las tres siguientes ilustraciones no se ajustan a la página en la que se encuentran. Como en otras ocasiones, Mira realiza una ilustración con un poderoso dinamismo y gran detallismo, al tiempo que congela el movimiento en un efecto muy cinematográfico. Estas tres imágenes siguen en la línea del modelo narrativo, al que en ocasiones vemos enfatizar la acción como si de un *trailer* se tratara.

La ilustración de la página 9 muestra al fondo a unos obreros trabajando en la construcción de una tarima al aire libre, y en primer plano a Camba y Basterra hablando con otro obrero. La imagen corresponde a un texto que está tres páginas después: “Basterra y yo nos fuimos a Palermo. Tomamos el aperitivo en el Pabellón de los Lagos, y luego nos pusimos a dar un paseo por la Gran Ave-

nida, en donde iba a ser la batalla de flores. Algunos obreros estaban ultimando los preparativos de la fiesta. Nosotros nos acercamos a ellos y les decíamos...”.

En la página 11 vemos a un grupo numeroso de mujeres en la calle en actitud de alborozo frente a una taller en cuyo rótulo leemos Fábrica de Bujías. En la página 13 está la clave de la escena: “Había una fábrica en donde, a pesar de la huelga, unos obreros estaban trabajando. Se enteró un grupo de muchachas tejedoras y se fue allí”. La composición está formada por 15 mujeres y un niño. Mira vuelve a construir un espacio de muchedumbre que contribuye en la expresión de alborozo que el texto trasmite.

En la página siguiente, en un espacio de la ciudad, un policía y un hombre andan en paralelo, y por detrás camina una mujer. Otra vez hemos de esperar a dos páginas para saber a que se refiere la ilustración: “...no habría andado aún cincuenta pasos cuando se me acercó un policía y me detuvo. Echamos a andar hacia la Delegación, y al cabo de un rato noté que una mujer muy hermosa me seguía, y que en aquel momento me saludaba con la mirada”. Ahora vemos cómo el ilustrador prefirió construir un espacio urbano antes que la complicidad entre el hombre y la mujer, pues sitúa a ésta muy por detrás y por el contrario incide en la detención que no adivinaríamos tal si no fuera por el texto, pues la imagen da la sensación de conversación amigable entre ambos.

En la página 15 la ilustración es la de un marinero que porta una cazuela humeante. Hay que esperar tres páginas para saber a qué corresponde esa imagen: “Se abrió la puerta de la enfermería, y, ante nuestros ojos anhelantes, compareció un marino con una enorme cazuela y sus accesorios”. Ésta y la que sigue son imágenes realizadas sin ninguna referencia espacial, lo que hace que toda la atención se concentre en la cazuela por un lado y en el acordeón en la siguiente, en la que vemos a un hombre sentado sobre el suelo que toca este instrumento. Hay que esperar a la página 20 para encontrar el texto de referencia: “Había entre nosotros un buen hombre, que en veinte años de lucha sólo había podido adquirir un acordeón. Por las tardes, este hombre se sentaba en cuclillas sobre la cubierta y comenzaba a tocar. Era una música triste”.

Las dos últimas ilustraciones mencionadas no son relevantes en cuanto a la historia de la novela, pues se trata más de momentos anecdóticos. Lo mismo pasa con la de la página 17 en la que vemos en la cubierta del barco a un hombre con capa separado de un grupo de cinco hombres que rien. De nuevo en la página 20 encontramos la referencia a esta ilustración. En el relato del barco Camba narra la presencia de un abogado que era objeto de las burlas de los pasajeros. Dicho individuo tenía dos posesiones: una capa y una hamaca. En un momento cuenta cómo una vez que dormía le pintaron la cara con un corcho quemado, lo que sirvió para reírse de él. La imagen alude a este momento, pero con el hecho de que la cara no aparece pintada de negro, acentuándose las risas de los pasajeros frente a cualquier otra consideración.

La última de las ilustraciones la encontramos en la página 19. Un hombre se lanza desde el barco y le vemos en el aire antes de caer al agua junto a una barca de remos en la que hay tres hombres. El texto de esta ilustración lo encontramos en la última página. Allí leemos que Oreste Ristori estando en el barco que le enviaba como deportado a Italia, se arrojó al agua, donde una barca pilotada por Basterra, Orsini y otro anarquista de nombre Diego le recogieron y desde allí pronunciaron un mitin frente a los pasajeros del transatlántico que se agolpaban en la borda.

Esta última ilustración resume el modo de trabajar de Mira, pues en ella ha preferido recoger el momento en el que Oreste se tira al agua, lo que le permite construir una imagen de enorme movimiento, pero elimina el final, el mitin que desde la barca dieron a los pasajeros del transatlántico, que es realmente lo que resalta Camba.

El matrimonio de Restrepo

En esta novela todas las imágenes están realizadas por Rafael de Penagos, el cual en aquellos momentos era ya un reputado ilustrador con numerosos premios y una nómina de obras considerable. Su estilo es inconfundible, y aunque firmaba todas sus obras no requiere de ésta para que las reconozcamos.

El libro contiene diez ilustraciones que siempre ocupan una página entera, y su referencia textual suele estar próxima y sin que existan grandes saltos. Sin embargo el texto y la ilustración sólo están en dos casos en páginas enfrentadas, las 14-15 y las 40-41, lo que vuelve a evidenciar un cierto desorden de diseño. A diferencia de Mira a penas toma los elementos básicos para construir los espacios, sirviéndose de muy pocos elementos para construir la escena y enfatizar la narración. A pesar de la visión un tanto negativa que en ocasiones tiene Camba de las mujeres de los cabarés, en donde se desarrolla parte de la novela, Penagos es fiel a su estilo de mujer elegante y atractiva, y no duda en anteponer este espíritu frente a la visión pesimista del escritor.

Tabla 2: Correspondencia entre imagen y texto en *El matrimonio de Restrepo*

| | | | | | | | | | | |
|---------------------------|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|
| Página ilustración | 14 | 17 | 23 | 27 | 31 | 35 | 41 | 45 | 51 | 59 |
| Página referencia textual | 15 | 16 | 24 | 28 | 29 | 32 | 40 | 42 | 55 | 60 |

Fuente: *Elaboración propia, 2014.*

Para *El matrimonio de Restrepo* Penagos siguió en líneas generales los parámetros artísticos que encontramos en otras de sus obras, pero las características de la obra de Camba no le proporcionaba el juego que había desarrollado en otras novelas cortas, puesto que en muchos momentos la acción de *El matrimonio de Restrepo* son reflexiones sobre la literatura o pensamientos que el protagonista tiene sobre aspectos de la vida. Sin embargo, Penagos salva este impedimento con una perfecta adecuación al texto a través de una combinación de ilustraciones descriptivas, tipo trailer y narrativas, con las que consigue intensificar el relato y hacer visualmente a éste más atractivo.

Las tres primeras imágenes de *El matrimonio de Restrepo* nos ilustran al respecto. La primera no es más que un retrato de un individuo que corresponde a una digresión sobre los escritores que realizan una literatura psicológica. Llevamos tres páginas (p. 14) y es recorrido suficiente para que tenga que aparecer la primera ilustración. Penagos se las ingenia para aprovechar un excursus del autor sobre la literatura psicológica en la que identifica al protagonista como un individuo barbudo que se asoma por los cristales de la ventana con una mirada angélica, para realizar una imagen de un hombre con barba, en bata de casa y mirando más allá de su espacio. Éste no es un personaje, ni siquiera aporta nada que incida en ese modelo de escritor al que se refiere. Se trata por tanto de una ilustración que aunque se imbrica en el texto narrativo cumple una función decorativa de pautado en la lectura.

La segunda, en la página 17, incide en el modelo de ilustración trailer pues se refiere a un tipo de comportamiento colérico –según Camba– que algunos tienen en la noche de los cabaret, que se comportan como energúmenos, amenazan a la concurrencia y se muerden ferozmente un dedo con sus propios dientes. Penagos realiza una obra en la que vemos una mesa con un plato roto, una botella y copa volcadas y por detrás un hombre que se muerde un dedo, otro que le sujeta y una mujer que se lleva las manos a la cabeza. Como se puede observar hay una gran precisión respecto al texto, pero al mismo tiempo se han enfatizado ciertos aspectos que animan aún más la acción.

La tercera, en la página 23, nos aproxima al modelo narrativo. El texto señala que Restrepo se sintió viejo porque un día de madrugada “al doblar una esquina equívoca del antiguo Madrid, se sintió solicitado por una sombra goyesca en los siguientes términos: –¿Vienes gordito?” Hasta ese momento Camba no ha proporcionado ninguna característica física del protagonista, por lo que de momento sólo vemos una silueta obesa embutida en un abrigo, y en la esquina una mujer. La ilustración es fiel al texto, pero además Penagos ha conseguido aportar un cierto aire de misterio a través de Restrepo, que camina sin que le veamos el rostro, de la mujer, que en una esquina sólo vemos la mitad de su cuerpo, y sobre todo por la oscuridad de la noche y la ausencia de otras personas en la ciudad. Hay otra peculiaridad en la ilustración que vemos en otras ocasiones en la obra de Penagos, nos referimos a los motivos anecdóticos que aportan una nota decorativa o divertida, como en el caso de esta ilustración con el anuncio pintado en la pared SE PROHIBE HACER AGUAS.

Figura 6: Ilustraciones de Penagos en El matrimonio de Restrepo, páginas 23 y 27 respectivamente



Fuente: *La novela de hoy*, 1924.

En la cuarta ilustración, en la página 27, vemos el interior de un cabaret. Por el texto sabemos que se trata del *Gómez-Palace*, en el que tres modernas mujeres sentadas entorno a una mesa conversan animadamente, y por detrás apreciamos la presencia de un hombre que las mira. En la página siguiente se narra cómo eran las mujeres que frecuentaban el cabaret. Julio Camba las define como “tristes-alegres”, en el que todo apetito carnal moría ante el espectáculo de aquellas mujeres. Aquí Penagos se tomó una licencia sobre el texto de Camba, y como es frecuente en él realiza una ilustración en la que las mujeres se aproximan al modelo de mujer-penagos: atractivas, jóvenes y modernas.

La siguiente ilustración, en la página 31, hace referencia a la narración en el *Gómez-Palace*. En ella vemos a Restrepo sentado frente a una mesa en la que hay champagne, una copa, una trompeta de juguete y por detrás de él una mujer que se apoya sobre su cabeza y levanta una copa en actitud de brindar. Todo aparenta ser una escena de diversión, a no ser que nos detengamos en el texto y comprobemos que en realidad Camba realiza una visión negativa de los clientes y se detiene en la soledad de Restrepo en un ambiente de alegría. La ilustración no obstante sigue al pie de la letra el texto de la página 29: “Sí, señores. Mientras comían y bebían, las amigas de nuestro héroe hacían sinédoques y perífrasis, metonimias e hipérbos. Y habiéndose impuesto a sí propias el deber de convertir aquella mesa en una mesa orgiástica, cogían las copas de vez en cuando y gritaban: ¡Alegría! ¡Alegría!... Pero, aunque lo decía muy gravemente, era indudable que el pobre hombre no se alegraba ni chispa”. En esta ocasión la correspondencia entre el texto y la imagen está a mitad de camino entre la referencia fiel y la ilustración del ambiente de cabaret y el comportamiento de las mujeres “malagueñas auténticas o simuladas” que frecuentaba Restrepo.

Este segundo capítulo termina con una ilustración en la página 35 en la que los clientes del *Gómez-Palace* se disponen a abandonar el local. Unos con los abrigos puestos, otros tambaleándose y otro al fondo bailando con gestos desmesurados. Penagos ahora no sigue el texto y ni siquiera es muy fiel al sentido de la narración. Camba señala que Restrepo era el primero en llegar y el último el abandonar el local, y que al terminar la noche quedaban los “cuatro pelmazos de siempre”. No obstante, en la descripción que hace el autor nos encontramos con una imagen del final de una fiesta, cuando los concurrentes se disponen a marchar, y con un detalle secundario pero que es el que Penagos, también de forma secundaria, ha recogido. Se trata del estado de abandono de las mesas, “sin manteles (...) manchadas de salsas y de vino”, tal y como vemos en la mesa de la imagen con una copa volcada y su contenido desparramado por la mesa. Este pequeño detalle, aunque insignificante, resulta relevante en tanto que nos puede reforzar la idea de que Penagos, conocía el texto, y era él el que seleccionaba aquello que le parecía digno de ser representado. De nuevo vemos a un Penagos fiel a su estilo de ambientes festivos antes que deprimentes y que prefiere escogerlos como ilustración sin que por ello refleje un distanciamiento o subversión del texto de Camba.

El capítulo tercero comienza con una ilustración en la página 41 que, aún ajustándose al texto, lo convierte en un modelo de la ilustración *trailer*. En ella vemos a Restrepo bailando con una joven a la que vemos de espaldas. La narración se centra en un Restrepo que quiere casarse de inmediato pero sin saber como conseguirlo. Una de las posibilidades que menciona es la de aprender el *fox-trot*, y Camba narra esta posibilidad en tono jocoso: “Uno, dos... (¡Quietos esos brazos!) Un, dos... Uno, dos (No mueva usted los hombros, ¡por los calvos de Cristo!) Uno, dos... Uno, dos... (Esa cintura. No hay que menear tanto la cintura) Uno, dos... Uno, dos... (¡Pero hombre! Suelte usted un poco más el cuerpo. ¿Si parece que está una bailando con la escoba!...)”. Penagos ilustra este texto sin mostrar la torpeza de Restrepo para el baile, e incidiendo más bien en un ambiente de elegancia y maestría en el baile. Esto no es de extrañar pues conocemos muchas obras de Penagos en las que el baile es protagonista dentro del espíritu de modernidad que fomentó en tantas ocasiones.

En la página 45 encontramos la segunda ilustración de este capítulo. En ella vemos a un Restrepo elegante sentado en una butaca, fumando y dirigiéndose a la izquierda hacia alguien que no aparece en la imagen. Como en otras ocasiones no hay ningún elemento de fondo, sintetizándose al máximo el espacio. El texto al que alude está dos páginas antes, cuando se encuentra en el hall del *Palace* y unas señoras le interrogan sobre sus planes de boda. Camba señala en el texto que a esas mujeres “las conocía muy vagamente”. En cualquier caso, a lo largo de las dos siguientes páginas se entabla una conversación entre Restrepo y las anónimas señoras sobre el matrimonio. Penagos no ha dudado en centrar toda la intensidad de la imagen en Restrepo, que con la boca abierta deja bien a las claras que se trata de un diálogo que el espectador tiene que terminar de construir.

En el siguiente capítulo hay dos ilustraciones. La primera, en la página 51, corresponde al personaje de Sebastián, el hombre que en el relato de *La nadadora* es salvado de morir ahogado en Biarritz. La imagen, en la caracterización de Penagos, se ajusta más al relato que a una descripción fisionómica. Efectivamente, en la 55 leemos: “Por la tarde, el muchacho, con un mechón náufrago sobre la frente –se lo había dejado sin duda para ponerse de carácter– vino a darme las gracias al hotel”. La ilustración marca el mechón que le cae por encima del ojo derecho y muestra un rostro compungido y apesadumbrado.

La última de las ilustraciones, en la página 59, es la figura de Carmen, la protagonista de *La nadadora* y futura esposa de Restrepo. Ahora Penagos se aleja de un texto concreto y dibuja a una mujer joven, moderna, en un espacio privado construido con elementos básicos: un sofá, un espejo y dos pequeños cuadros. En muchos sentidos corresponde al mundo femenino de Penagos, pero la posición de pié, con los brazos pegados al cuerpo y las manos separadas en una posición entre interrogante y abierta, es el colofón al final de la novela.

Conclusiones

Las imágenes de las novelas cortas tenían como una de sus funciones la de hacer más atractivo el conjunto del libro, ilustrar el texto y convertirse en un aporte significativo. En su esencia estaba la idea de que la cultura visual en la sociedad de masas hace igualmente accesible un texto de baja cultura como uno de alta cultura (*Highbrow vs Lowbrow*).

Pero los dibujantes al trabajar sobre un texto previo tenían que dar vida a aquellos personajes e interpretar las historias que vivían. De ahí que en la mayoría de las ocasiones, y los dos ejemplos vistos de las novelas de Julio Camba son una prueba, los dibujantes realizaban un modelo de síntesis entre la selección de lo relevante y convertir en relevante el relato. No podían separarse del texto, pero podían enfatizar aquello que consideraban más significativo. No obstante su arte no era un producto que impidiese la libertad creativa. Lejos de eso, la mayoría aportaban su arte no como un anclaje al texto sino como una contribución al sentido editorial. El caso de Penagos en la novela de *El matrimonio Restrepo* es paradigmático, porque aunque mantiene unas ilustraciones que van en paralelo al texto, dirige su mirada hacia un tipo de lectora que deseaba modelos de modernidad a los que seguir. Por eso sus mujeres y hombres carecen de la melancolía y tristeza de los personajes, o si se prefiere de un estudio psicológico de estos, para centrarse en los ambientes que vivían. Y en el caso de Mira en *El destierro*, pasa algo parecido aunque sus dibujos estén más supeditadas al texto. La ilustración es más descriptiva de las situaciones que analítica, e incluso prefiere resaltar a los personajes más peculiares que a los protagonistas.

REFERENCIAS

- Bozal, V. (1989). *El siglo de los caricaturistas*. Barcelona, España: Historia 16.
- Camín, A. (1932). El dibujante Rafael de Penagos. En *Norte*. Madrid.
- Carrete Parrondo, J. (2004). El arte de la estampa. En *Estampas de la Real Academia Española. Colección Rodríguez Moñino-Brey* (pp. 15-23). Madrid, España: Fundación Cultural Mapfre Vida.
- Galindo Alonso, M. A. (1996). *La novela de una hora*. Madrid, España: Universidad Complutense.
- García Mínguez, T. (2007). Un año de ilustración. *Monteagudo*, 12, pp. 67-90.
- Gómez Gómez, A. (2010). Carteles e ilustraciones de la modernidad urbana de Rafael de Penagos contra el tradicionalismo rural. En *Usos, costumbres y esencias territoriales* (pp. 365-375). Málaga, España: Universidad de Málaga.
- Pérez Rojas, F. J. (2006). *Rafael de Penagos, 1889-1954*. Madrid, España: Fundación Mapfre.
- (1990). *Art Déco en España*. Madrid, España: Cátedra.
- Sainz de Robles, F. C. (1957). *La novela española en el siglo XX*. Madrid, España: Ed. Pegaso.
- (1975). *La promoción del cuento semanal (1907-1925)*. Madrid, España: Espasa Calpe.
- Sánchez Álvarez-Insúa, A. (1996). *Bibliografía e historia de las Colecciones Literarias en España (1907-1957)*. Madrid, España: Asociación de librerías de viejo.
- Sánchez Granjel, L. S. (1980). *Eduardo Zamacois y la novela corta*. Salamanca, España: Universidad de Salamanca.
- Zamacois, E. (1969). *Un hombre que se va*. Buenos Aires, Argentina: Losada.

SOBRE EL AUTOR

Agustín Gómez Gómez: Profesor titular en Comunicación audiovisual y publicidad en la Universidad de Málaga. Su actividad investigadora está centrada en la relación ente cine y pintura (ha coordinado tres cursos de “Cine y arte” organizados por la Fundación Picasso de Málaga) y cine rural. En este tema ha participado activamente en los cursos de Dos Torres (Córdoba) y Cinemascampo (Málaga). Ha publicado trabajos sobre el cine de Pedro Almodóvar, Wim Wenders, Manoel de Oliveira, Gutiérrez Aragón, Carlos Saura, Agnès Varda, entre otros directores. Sobre cartel publicitario ha publicado, entre otros, “Semiótica del cartel vasco durante los primeros años de la dictadura”; “Cartel versus anuncio. Apostillas a la conceptualización del cartel actual”; “El cartel en Andalucía: Estado de la cuestión, tipos, géneros y artistas”.