

DE IMAGINATURA: LA ADAPTACIÓN ESCRIPTOVISUAL DE LA NARRATIVA EN LOS PLIEGOS DE ALELUYAS

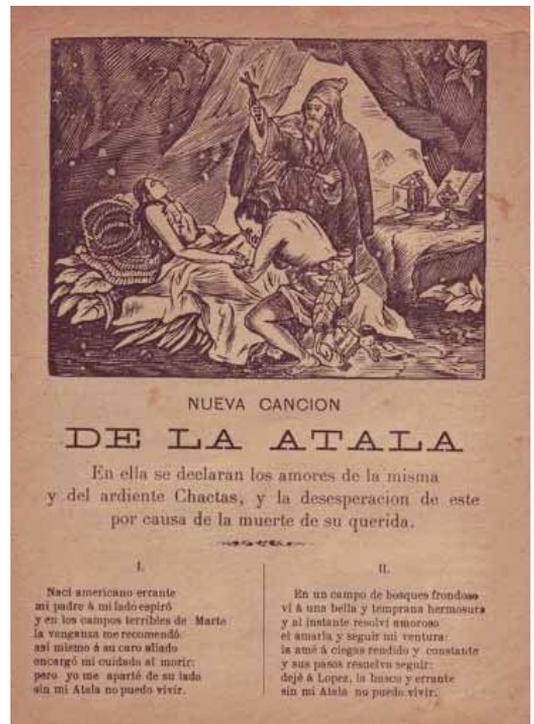
Jean-François Botrel
Université Rennes 2 Haute Bretagne

De imaginatura: la adaptación escriptovisual de la narrativa en los pliegos de aleluyas¹

Por *imaginatura*, entenderé la expresión con imágenes, de manera exclusiva o predominante, de alguna idea o historia en soportes varios, para una lectura e interpretación sui generis. Un objeto bastante distinto de la ilustración gráfica, ya que de tener un carácter subalterno o subsidiario, en la imaginatura, la imagen se vuelve el elemento principal y definitorio.

Dicha imaginatura puede ser de creación ex nihilo o de adaptación via una traducción o interpretación gráfica de un texto (un iconotexto), una como transmutación con otro código expresivo.

En la época a la que me voy a referir (1833-1936), la imaginatura “popular” lo mismo se puede encontrar en el frontispicio de un pliego (1), en una cubierta o un



1

1 La imaginatura española está aún casi por inventar y construir, al menos para el siglo XIX. De ahí que estas reflexiones, prolongación de otras anteriores (cf. Botrel, 1995, 1996, 1998, 2001, 2002, 2005, 2008, 2011) y a menudo faltas de respaldo técnico o teórico (la reciente lectura de *El arte de volar* de Altarriba y Quim me ha suministrado alguna que otra herramienta), se limiten a analizar un corpus acumulado al filo de los años, con la idea de dar algún día -gracias a la iniciativa de Joaquín Díaz, llegó una materialidad a unas intuiciones ya añejas.



2

ventall, como expresión emblemática o sintética de una obra, que en una serie de grabados², de libritos de papel de fumar³ (2), de cromos⁴ (3-4-5), o de tarjetas postales⁵, en un cartelón (O crimen de Londres, por ejemplo⁶) o en un pliego de aleluyas (6-7) y, años después, una historieta o un cómic, y diría que tam-



3



4



5

bién en las ilustraciones del curso del texto alusivas a distintos momentos del texto (láminas o viñetas, exentas o insertas) si, como sucede a mediados del siglo XIX, se da una omnipresencia de la imagen y la superficie ocupada por esta supera la del texto impreso.

2 Como las suites de 4 o 6 láminas numeradas, correspondientes a distintos episodios de un relato y con pequeños textos narrativos, como la *Historia de Genoveva de Brabante* o *Las aventuras de un oficial francés en África* (col. JFB.).

3 Como *La vida de un jugador* (col. JFB).

4 Como *El Cid Campeador*, Cromos culturales, nº 23, Serie de 10 tarjetas, Ediciones Barsal Juan Barguño y Cía, 7.4x14.6 cm (col. JFB).

5 Como la serie dedicada al *Estudiante de Salamanca* o al *Tren expreso* (Palenque, 2001ab).

6 *O crimen de Londres. A criada que estranguló a sua ama pola música*. Historia contada polo cego Zago en 1970. Dibuxada por Díaz Pardo en 1977, La Coruña, Edicions Castro, 1977 (col. JFB).



6-7

Los soportes de que se vale la imaginatura pueden ser de papel, de cartón, o de tela⁷; son de distintos formatos, desde los cromos más diminutos hasta el tamaño cartel; puede tratarse de planas, de páginas, de láminas, tarjetas y cromos sueltos o de tiras; con distintas ergonomías derivadas y una cooperación gestual del lector/espectador variable: dar las vueltas a las páginas, desplegar una tira⁸ o una *Navegación para el cielo* (Botrel, 1996), sacar los cromos del estuche para mirarlos consecutivamente (o no)⁹, leer las diez viñetas con sus microscópicos pies de una tarjeta 10x15 cm¹⁰ (8), girar la manivela de un Cinelín¹¹, etc.; hasta puede servir para abanicarse, como pasa con los *ventalls*.

7 Caso de los cartelones de ciegos o, en Bretaña, de los *taolennou* (Roudaut, Croix, Broudic, 1988).

8 Como para leer *Les trois souhaits*: nueve imágenes coloreadas con trepa y comentario grabado al pie (col. JFB).

9 Partiendo de una lectura aleatoria se puede llegar a una lectura ordenada (caso de los cromos coleccionables), e incluso dar al cromo otro sentido (Botrel, 2005). Cuando de una serie completa y ordenada se trata, puede ser que, como en la serie de cromos del Cid Campeador (cf. nota 4), la visualización de la imagen y la visualización del texto no se hagan al mismo tiempo (los cromos tienen pies explicativos en el verso), con la posibilidad de una doble lectura: una lectura "abierta" de la imagen (por ejemplo, un joven presenta una cabeza cortada a un anciano) y, luego, una lectura "cerrada" del texto.

10 Por ejemplo, *La gallina de los huevos de oro* (Serie Ensueño, 6, García Garrabella y C^{ía}, Zaragoza, Depósito Legal B. 38375-XIV (col. JFB).

11 Con este sistema, las imágenes de las *Aventuras de Crispín y Chitongo cazando en el Congo* o *Blanca Nieves y los siete enanitos*, pongamos por caso, se perciben sucesivamente a partir de una tira vertical con viñetas (en color) secuenciadas, girando una manivela e iluminando el aparato por detrás para lograr el efecto cinematográfico.



8

Puede la imagen disponerse al modo tipográfico y de manera uniforme o, al contrario, ocupar el espacio, según una lógica y unas dimensiones variadas. Puede ir acompañada (o no) con un texto al pie, incorporado en la imagen o compuesto en el dorso, etc.

Depende su capacidad expresiva de las técnicas expresivas empleadas (desde el dibujo trasladado por un grabador en madera, cobre o acero, o directamente plasmado en el cinc, etc., o fotograbado hasta la fotografía) y de la tecnología puesta por obra (la pintura, la calcografía, la impresión tipográfica, con colores o no, añadidos con trepa, o conseguidos por la cromolitografía). Cada una tiene sus propias limitaciones o ventajas¹².

Puede tratarse de una expresión o narración dentro de una imagen única de distintos momentos del relato¹³ (9-10-11), de manera sintética¹⁴ (en una sola ima-

12 Por ejemplo, con la fotografía, el artista no puede ilustrar ideas basadas en personajes y objetos irreales, ya que solo tiene como referencia el mundo real. Se puede comprobar en la serie de tarjetas postales *¡Quién supiera escribir!* de Antonio Cánovas del Castillo (a Kaulak (1901), quien observaba en 1908: « La fotografía no puede hacer sino copiar. Podrá el fotógrafo discurrir una composición, pero no logrará conseguirla prácticamente, si, con todos sus detalles, no la presenta ante el objetivo” (*apud* Alonso Laza, 76). Véase también Alonso Laza, 2005.

13 Como en *El gato con botas* (Pliegos de Imaginería popular europea. Ediciones en castellano. Colección Martínez Leis-Fundación Joaquín Díaz). Exposición en el Centro e--LEA (Urueña), 08-07-31-08-2011), en *Cansó den Barceló renovada en lo añ 1849...* (Barcelona, Imp. de Campins y Pont) (col. JFB) o en el cromo n° 10 de *El Cid Campeador* (véase nota 4), donde en una sola imagen se condensan dos momentos: la batalla póstuma (colocaron sus partidarios su cadáver (que su esposa Doña Ximena guardaba embalsamado) revestido de todas sus armaduras, sobre su también célebre caballo Babieca, sujetándolo de modo que se mantuviese firme y en actitud enérgica, e hicieron así su salida por entre los ejércitos enemigos que se apartaban y huían ante el que creían aún vivo” y “El cadáver fue conducido por la viuda al monasterio de Cardeña”.

14 En los cuadros o composiciones inspirados por *¡Quién supiera escribir!* de Eduardo Vassallo (1893 Museo de Cádiz), Emilio Sala (Blanco y Negro, 1901) o Mariano Pedrero (*Ilustración Española y Americana*, 30-I-1900), en la escultura situada en el Parque del Retiro, sobre el mismo poema de Campoamor, en una cubierta de libro o en la viñeta frontispicial de un pliego de cordel, una sola imagen subsume todo el sentido esencial de una obra hasta volverse emblemática de ella, casi apenas variaciones entre las distintas plasmaciones gráficas que no sea marginal, como en los pliegos de Sebastiana del Castillo (cf. Botrel, 2001).

La imaginatura puede ser muda para una interpretación individual y silenciosa o para comentarios orales, o valerse de unas imágenes con comentarios textuales, un título, un pie explicativo, extraído de un texto¹⁷.

La tipología, como se ve, es bastante variopinta y cuesta abarcarla toda.

Por ahora, me ceñiré, pues, al estudio de aquellas imágenes impresas que pretenden por sí solas (una situación bastante excepcional) o acompañadas por comentarios orales o textuales impresos más o menos subsidiarios, ya no solo ilustrar un texto, sino narrar gráficamente una historia preexistente¹⁸, recurriendo, pues, a un lenguaje *escriptovisual*, o sea: a “un lenguaje que trasmite a la vez unas informaciones lingüísticas lineares y descifrables en el tiempo” (las “explicaciones”, los pareados) y “unas informaciones puramente visuales perceptibles en un espacio preciso de dos dimensiones y estructurables por el que lo mira” (los *redolines* o las viñetas), “combinadas en un mismo soporte”, según definición de Jean Cloutier (*apud* Blanchard, 1977, 394). Con una variabilidad de la importancia y del funcionamiento de ambos componentes -gráfico y textual- que puede conllevar consecuencias importantes sobre la expresión y la interpretación: no es lo mismo, por ejemplo, una *histoire en images*, una historia con imágenes y texto disociados¹⁹ (14-15), y una *narration imagée*, una narración gráfica, con texto integrado en la viñeta.

lladas, al desarrollarlas, dan al espectador la ilusión de que está presenciando la procesión. Sobre el Cinelín véase la nota 11. Dicho movimiento, también puede suponerse para las series de tarjetas: “Si se pudieran proyectar consecutivamente (las tarjetas de *¡Quién supiera escribir!*) con un intervalo muy breve, estaríamos narrando -con evidentes diferencias- de forma similar al cinematógrafo», escribe Alonso Laza (2004, 74).

17 Como en las ilustraciones de Luis de Ocharan para el *Quijote* (Alonso Laza, 2004, 68-75), de *¡Quién supiera escribir!* de Kaulak (son versos de la dolora: n° 4: “Perdonad, mas... -No extraño este tropiezo”, n° 6: “Dadme pluma y papel. Gracias”) o en las del fotógrafo Walken, inspiradas en la copla popular *Simón el enterrador*, publicadas en *Blanco y Negro* en 1929 (« La enterraron por la tarde/ a la hija de Juan Simón/ y era Simón en el pueblo/ el único enterrador »). En esta doble narración visual y literaria (como en los pliegos de aleluyas), sin la explicación, las imágenes no tendrían más que una significación oscura y, sin las ilustraciones, el texto no significaría nada.

18 Sobre más ejemplos en siglos anteriores, véase *En torno al Quijote* (Biblioteca Histórica, 2006) e Infantes (2010).

19 Compárese la versión actualizada del *Cuento de las tres hermanas* (sin pie de imprenta, n° 67; col. JFB), donde unos números insertos en un texto bastante prolijo remiten a 36 viñetas ilustrativas (no numeradas) del mismo y un pliego de aleluyas como el de *Pablo y Virginia*, con sus 48 viñetas y sendos dísticos explicativos de reglamento.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

16

De ahí que este estudio se reduzca fundamentalmente a un tipo de imaginatura: la adaptación gráfica de una narración preexistente en las historias con viñetas impresas en pliegos (pliegos de aleluyas), muy especialmente, *Pablo y Virginia*, una novela de inmensa popularidad europea (16-17), contemplando -eso sí- la imaginatura resultante desde dos perspectivas, la autorial y la lectorial, para poder contrastar la función esperada con la efectiva.



17

Incidencias para el autor

Ya no se trata de acompañar con imágenes algún texto sino de traducirlo en imágenes, dándolo a ver y entender, por virtud de una especie de epifanía espectacular de algo abstracto y latente. La transposición gráfica se hace a partir de una lectura del texto por un autor-bis, pero sin verdadera autonomía con respecto al original y habitualmente con el propósito de hacer más asequible para un destinatario no experto (como puede ser un niño) la historia original con una versión compendiada y visualizada.

El artista se esfuerza por traducir en un plan visual el proyecto mimético (o no) del texto, incluso sus efectos simbólicos (Botrel, 1998, 472); intenta sustituir al texto por un iconotexto con el cual plasma en dos dimensiones, a base de trazos o líneas, las formas y contornos de lo representado y visualizable; con este conjunto organizado de imágenes (o semas gráficos) produce un discurso gráfico, que se supone tan coherente como el conjunto sintagmático (palabra o texto) original.

El trabajo del guionista y/o del artista -del autor-bis- consiste en seleccionar unos momentos de la historia, para, en un espacio determinado, traducir mimética o sintéticamente unos detalles, unos sentimientos o unas situaciones precisas o dispersas en el texto (Botrel, 1998, 476) y organizarlos en una narración gráfica.

Los códigos expresivos de la visualización suponen, por ejemplo, la atribución de una corporeidad y figura (incluso evolutiva) a los protagonistas y personajes para su correcta identificación²⁰ (18-21), y una materialidad visual a los objetos u otros elementos del paisaje. Para expresar las posturas y los sentimientos, el artista tiene



18-19



que valerse de un código gestual fundamentalmente analógico (un cuerpo tumado remite a la idea de sueño o muerte, coger el cielo con las manos equivale a

²⁰ Véase, por ejemplo, la evolución de la figura del Cid al filo de los 10 cromos mencionados en la nota 4



20-21



dolor o desesperación, etc.), con muy limitadas posibilidades, en la época, para expresar el movimiento, incluso con respecto al teatro con el que las historias narradas con aleluyas mantienen un evidente parecido. De ahí una narración a base de una sucesión ordenada de imágenes hieráticas, como en los cuadros vivos (*tableaux vivants*), correspondientes a unos momentos o situaciones, con permanentes elipsis no subsanables por un narrador gráfico cuyos recursos resultan mucho más limitados que para su homólogo textual: ¿qué puede ser gráficamente de las descripciones panorámicas, de los diálogos, de los monólogos interiores²¹, del estilo indirecto libre, etc.? ¿Puede el narrador gráfico tener una presencia semejante a la usual en la narración textual?

Para la traducción gráfica, son muchas limitaciones que quedan más o menos acrecentadas según el espacio de que se disponga y la tecnología expresiva.

En el caso de los pliegos de aleluyas, el narrador gráfico suele disponer de 48 unidades gráficas o viñetas, cuadradas o rectangulares, pero de igual cabida y reducido tamaño (22-23): de 13 a 17 cm² de superficie²². Se trata de viñetas enmarcadas por un filete, yuxtapuestas (pero separadas por unos blancos) y estructuradas horizontal y verticalmente. La lectura de las ocho líneas de viñetas se hace de la izquierda a la derecha y de arriba hacia abajo, como en la página de in libro.

Acompaña la viñeta un epígrafe o explicación, comúnmente bajo forma de unos dísticos octosilábicos asonantados, dispuestos debajo de ella, siempre en el mismo lugar, y atribuible a un narrador extradiegético.

Se puede observar que, en tal sistema gráfico, menudean las elipsis y existen escasas posibilidades de focalización (o al menos no se recurre a ella): los persona-

21 Interesa, al respecto, observar la solución adoptada por Isaac del Rivero para su versión gráfica de *La Regenta* de Leopoldo Alas *Clarín* (Oviedo, Esmena Ediciones, 2001).

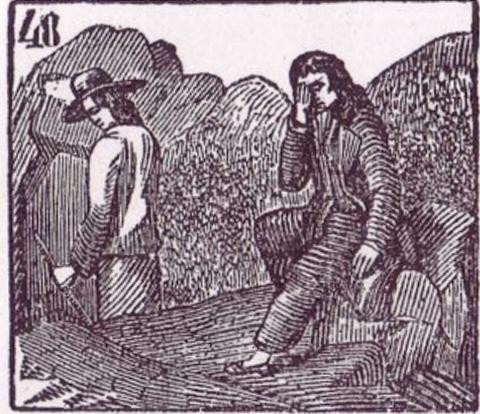
22 Compárese, por ejemplo, con las distintas formas expresivas de que dispuso Doré para su comentario gráfico del Quijote (Botrel, 2011, 133, nota 16) o las historietas contemporáneas.



22-23

jes suelen representarse de cuerpo entero, como en el escenario de un teatro, procurando darle más o menos sentido a las posturas y a los ademanes, pero con escasa presencia de los gestos; a lo más se reduce a dos o a uno, lo cual, al acercarse al personaje, permite darle más o menos presencia y atribuir más matices expresivos a la cara.

Obviamente la técnica, el xilografado, predominante en los pliegos de aleruyas (aunque también se recurrió a la cincografía), no llega a equipararse, para fines expresivos, al dibujo *au trait* ni al grabado en cobre o acero²³, menos tratándose de grabados enmarcados y diminutos, como se ha visto, y de invariable tamaño. De ahí que para expresar gráficamente la actitud de tristeza o desconsuelo que se supone acompañado por unas lágrimas del "bon vieillard" y narrador, en la viñeta 48²⁴



**Llora el pueblo la memoria
de esta desgraciada historia.**

24



25

(24), tenga el dibujante que recurrir a la representación de una cabeza agachada, sin más, o sea: sin las lágrimas de alegría que sí pueden correr por la mejillas de Sancho en la plancha de Doré grabada por Pizan para el *Quijote* de Hetzel, pongamos por caso (25).

También puede incidir el código cromático disponible, limitado en la mayor parte de las viñetas al blanco y al negro, a los que solo excepcionalmente se les añade unos colores elementales (con trepa o aguada) que se vuelven después más sofisticados con la cromolitografía, por ejemplo.

Así las cosas, ¿cómo pueden contarse historias, por muy sencillas que sean, mediante la imagen fija y fragmentada de las viñetas? Y, primero, ¿quién se encarga de hacerlo?

23 Véase al respecto, Fontbona (1988, 1992).

24 Es la ilustración de la última frase de la novela: "ce bon vieillard s'éloigna en versant des larmes, et les miennes avaiant coulé plus d'une fois pendant ce funeste récit" (p. 175). NB. Las citas del original francés se hacen a partir de la edición de Robert Mauzzi (Paris, GF-Flammarion, 1966).



26-27

25 Por ejemplo, se puede suponer que para el pliego titulado *Flores de la doctrina cristiana* (nº 32 de la serie Marés) el editor encargó unas viñetas para ilustrar *Los mandamientos de la ley de Dios* y que el dibujante Noguera optó por significar “No matar” con Caín, “No fornicar” con el casto José, “No hurtar” con la representación de un presidio, “No levantar falsos testimonios” con Salomón, “No desear mujer ajena” con David y “No codiciar lo ajeno” con un ladrón y asesino. *En Pasajes de la Sagrada Escritura. Primera parte* (Marés, 34), son cuarenta momentos seleccionados en La Sagrada Escritura, cuarenta glosas gráficas con sendas explicaciones ripiosas, pero con capacidad, en total, de formular un texto exacto y coherente.

26 En algunos casos, las viñetas parecen ser el mero trasunto gráfico de la explicación, como en *Tierra de Jauja* (nº 78 de la serie Marés) donde la viñeta 14 representa lo que dice el dístico: “El perro, el ratón y el gato/comen en el mismo plato”) o en *Desdichas de un hombre flaco* (nº 90 de la serie Marés); véanse, por ejemplo, las viñetas 27 (“Si la casa no está abierta/entra por debajo la puerta”), 32 (“Lo lleva volando el viento/al tejado de un convento”), 26 (“Cuando bebe en la fuente/parece el arco de un puente”) y 23 (“Parece un palo vestido/alto, flaco y compungido”).

En el caso de las aleluyas, parece ser que se trata de una autoría colectiva : el editor escoge el título que se ha de poner en imágenes, algún guionista organiza el *découpage*, encargándose la plasmación gráfica de la historia original a un dibujante y posteriormente a un grabador²⁵ (26-27-28-29) y los comentarios subsidiarios (las explicaciones o pies) a algún versificador²⁶. Por supuesto, pueden darse todas la coincidencias posibles en una misma persona de las distintas fases (el editor o el dibujante pueden ser guionistas, pue-

den ser uno el dibujante y el grabador, etc.), sin que, por ahora, se pueda determinar ninguna preeminencia segura entre los distintos partícipes en la producción gráfica, textual e impresa.

Lo cierto es que la narración se ha de fragmentar en una sucesión de momentos seleccionados por algún lector del original, para la producción de imágenes alusivas o sintéticas. Esta narración gráfica respeta globalmente el orden de la historia, con, no obstante, la posibilidad de ignorar determinados momentos o peripecias o, al contrario de amplificarlos

(proporcionalmente) por la multiplicación de "momentos gráficos" o imágenes. El dibujante pone por obra de manera fragmentada los recursos narrativos gráficos disponibles, acatando la volumetría determinada por el estricto y cerrado espacio de las viñetas, y yuxtaponiéndolas con unas inevitables elipsis, acentuadas por la fragmentación cerrada y la uniformidad del espacio de la viñeta.

En cualquier caso, fácilmente se puede comprobar que una imagen muda (sin título) difícilmente funciona, al menos como adaptación de una historia o un texto, y en las aleruyas tampoco funcionan por sí solas las meras explicaciones o dísticos²⁷ (30-31). La narración gráfica se ha de completar, pues, con una narración discursiva (las "explicaciones") que no son citas del texto original sino una nueva formulación aunque en el texto original estriben.



28-29

27 Hágase la experiencia con tres versiones de *Pablo y Virginia*: una *avant la lettre*, otra con solo la letra, y la escripto-visual.



30-31

trágica historia, como el pliego de aleluyas titulado *Historia de Pablo y Virginia*, publicado antes de 1846 por Marés con en número 51 (Botrel, 2002, 34).

Partiré del *erróneo* supuesto de que esta y cualquier interpretación o adaptación gráfica está subordinada al texto original de referencia (en francés o en español). De ahí que, para una deseada reconstitución de la genética del texto gráfico se

Este sería el esquema ideal, pero vamos a ver con el estudio de distintas plasmaciones -interpretaciones o adaptaciones- gráficas de la historia de *Pablo y Virginia* de Bernardin de Saint-Pierre que puede resultar mucho más elemental.

Esta novela²⁸, publicada por primera vez como tal en París en 1787²⁹ y traducida al español por primera vez en 1798, alcanzó una inmensa popularidad europea³⁰, en la que participaron sobremanera las distintas e infinitas y variopintas plasmaciones gráficas de algunos episodios de la

28 La novela describe la historia de dos niños en la isla de Francia (actual isla Mauritius). Hijos de dos familias distintas, se crían juntos como hermanos en medio de la esplendorosa naturaleza tropical. Al llegar la adolescencia, nacen en ambos personajes unos sentimientos amorosos. Su familia decide alejar a Virginia de Pablo, enviándola a Francia, con la consiguiente desesperación de Pablo. Después de varios años, naufraga el navío en que regresa Virginia a la isla y de tanto dolor tarda poco Pablo en morir también. Se entierran juntos.

29 Inicialmente formaba parte de *Etudes de la nature* publicadas en 1784.

30 Véase Toinet (1963) y, para España, Sarrailh (1933) y Martínez Cantón (2009).

empiece buscando las posibles y lógicas correspondencias gráficas del pliego de aleruyas (32-33) con el texto de Bernardin de saint-Pierre o su traducción al español, para reconstituir las opciones narrativas del intérprete gráfico y/o de su colaborador textual y su posible estrategia para condensar en 48 vistas o viñetas la *Historia de Pablo y Virginia*.

Se supone, pues, un guión, con una selección de momentos o peripecias de la historia, y la consiguiente supeditación al texto: por ejemplo (34), en la viñeta 6, donde se representa a Pablo y Vir-



32-33



**Ambos en plácida union,
van huyendo de un turbion.**

34

ginia cubiertos con el zagalejo de esta y dice el dístico explicativo “Ambos en plácida unión/van huyendo de un turbión”, dice el texto original: “j’aperçus (...) Virginie (...) la tête couverte de son jupon qu’elle avait relevé par derrière, pour se mettre à l’abri d’une ondée de pluie... (...) elle tenait Paul par le bras, enveloppé presque entier de la même couverture (...) sous ce jupon bouffant (ils) me rappelèrent les enfants de Leda enclos dans la

même coquille” (p. 89). Podríamos admirarnos de la capacidad del dibujante y del grabador para expresar gráficamente, además de la presencia del narrador, la materialidad de las enaguas de Virginia haciendo las veces de paraguas, la inclusión ovoide de los “gemelos” Pablo y Virginia y la reminiscencia mitológica de Helena y Pollux o Clitemnestre y Cástor.

Ahora bien: equivocados estaríamos, porque donde se podía pensar que el lector y dibujante interpretaba traduciendo gráficamente el texto de Bernardin de Saint-Pierre, nos encontramos con que, sin necesidad de leer el texto, fusila una ilustración preexistente, dibujada y grabada para la edición francesa de 1789 donde se publica por primera vez como frontispicio e ilustración de las páginas 21 y 22 para disociarla del texto con el que mantiene relaciones de subsidiariedad, aislarla, darle una categoría expresiva autónoma y luego ponerle un pie bajo forma de dístico descriptivo y redundante con respecto a la imagen, dejándole al lector de aleluyas, eso sí, la responsabilidad de percibir o no lo de la gemelaridad y la referencia al huevo de Leda.

Conviene, pues, tener en cuenta que entre el texto original y el pliego de aleluyas obviamente median una infinidad de versiones o formas, librescas o no, del texto, reveladoras de una permanente e intensa circulación intraeuropea de posibles modelos (Botrel, 2011). Restringiéndolo al ámbito hispano-francés, se puede reconstituir una serie cronológica de plasmaciones textuales y gráficas, desde la primera edición francesa hasta el pliego de aleluyas, pasando por la traducción española, la edición de 1806 por Didot, la de 1816 por Mompié, la de Curmer de 1838 y la de Cabello en 1850, que pueden incidir cuando no la determinan sobre cualquier adaptación o plasmación española.

En la edición de 1789, en su “Avis sur cette édition”, ya destacaba Bernardin de Saint-Pierre los méritos de las tres planchas de Moreau le Jeune y de la de Vernet que acompañan el texto, y pronto otros dibujantes y artistas se apoderaron del tema³¹, con una posterior profusión de imágenes más o menos originales o repetitivas, producidas con distintas técnicas³², que denotan la extraordinaria popularidad de esta novela casi pastoril por toda Europa.

En España, ya en 1798 la primera traducción castellana, la del abate Altea empezada a partir de la traducción...inglesa!, ostenta un frontispicio (35), que resulta

31 Como Jean-Frédéric Schall para sus *suites* de 1791 (4 grabadas por A. Legrand+6 grabadas por Descourtis) (Toinet, 1963).

32 Xilografados, grabados en acero y cobre, litografías, images d’Epinal (como *Adolescence de Paul et Virginie, Histoire de Paul et Virginie* n° 889 (cf. Gallica); bordados y reproducciones en distintos soportes: papel, platos, tazas decoradas, cuadros y tapicerías, papeles y tejidos pintados, etc. (véase Toinet, 1963).



35-36-37

una clara imitación de la lámina de Moreau le Jeune para la edición de 1789 (36), también imitada por Schall (37); es la que va servir de modelo para las sucesivas

30

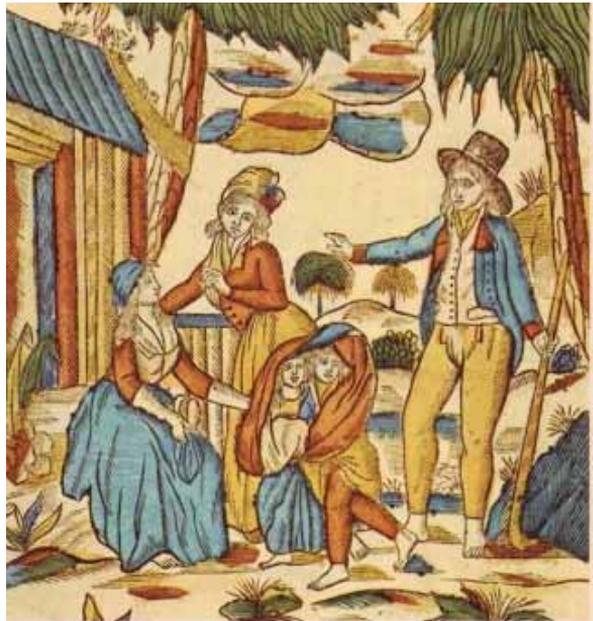
PAUL

dans les bois; et si, dans ces courses, une belle fleur, un bon fruit ou un nid d'oiseaux se présentaient à lui, eussent-ils été au haut d'un arbre, il l'escaladait pour les apporter à sa sœur.



Quand on en rencontrait un quelque part, on était sûr que l'autre n'était pas loin. Un jour, que je descendais du sommet de cette montagne, j'aperçus, à l'extrémité du jardin, Virginie qui accourait vers la maison, la tête couverte de son jupon, qu'elle avait relevé par derrière, pour se mettre à l'abri d'une ondée de pluie. De loin, je la crus seule; et, m'étant avancé vers elle pour l'aider à marcher, je vis qu'elle tenait Paul par le bras, enveloppé presque en en-

38-39



plasmaciones gráficas³³ (38-39). Lo mismo pasa con la ilustración del "Paso del torrente": se puede comparar la ilustración de A. L. Girodet para la edición francesa de 1806 por P. Didot en París (40), con el grabado coloreado que de ella saca Roger (41) y con la ilustración de Peleguer para la "Nueva edición" de *Pablo y Virginia*, "adornada con seis láminas finas a imitación de la que el autor publicó en París" que Ildefonso Mompíe saca luz en Valencia en 1816.

33 Como en la edición de Curmer de 1838 (*Paul et Virginie; La chaumière indienne* par J.-H. Bernardin de Saint-Pierre, Paris, L. Curmer, 1838) y *Adolescence de Paul et Virginie* (Estampa de la Fabrique Pellerin, circa 1810-1816) (cf. Gallica).



40-41

Está por hacer un estudio sistemático de esta dimensión gráfica de la novela, no tenida en cuenta por Sarrailh en su clásico estudio (1933), pero consta que muy temprano están circulando en España imágenes alusivas a Pablo y Virginia, como las 9 estampitas (4.8x6.5), obra también de Vicente Pelegrín (1793-1865), conservadas en la Biblioteca Nacional de España³⁴ o la *suite* de 4 figuras con pies en francés y el castellano³⁵, y después un sinnúmero de partituras, pliegos de aleluyas, libritos de papel de fumar³⁶; relaciones, canciones, historias de cordel³⁷, *ventalls*³⁸, etc.

34 ER 2176. Están impresas, litográficamente (?), en cartoncillo -serían tarjetas de visita-, con tinta azul y parecen ser una somera *suite* ya que llevan una especie de cubierta y títulos ("Pablo y Virginia", "Nacimiento de Pablo y Virginia", "El negro Domingo los halla en una tempestad" (con la arquetípica representación del "huevo de Leda"), "Aloxam^o de Pablo y Virginia", "Despedida de Pablo y Virginia", "A gusto llevo mi carga", "Llegada de Mr. Bourdonnais", "Recibe Pablo Carta del Regreso de Virginia", "Naufragio de Virginia". En la BNE están pegadas en un pequeño álbum.

35 Editada en Lyon, por Pintard Jeune (Toinet, 1963, n° 808), tal vez las evocadas por Antonio Flores "al retratar la sala de una pensión típica y popular de Granada" en *Los Españoles pintados por sí mismos* (apud Marco, 1977, 291)

36 Doce cubiertas de librillos de papel de fumar de la Fábrica de José Simó con sendos grabados alusivos a la historia de Pablo y Virginia y al pie del mismo, una tercetilla explicativa glosada en una décima que va a continuación. Por ejemplo, debajo de la viñeta n°2 se puede leer: "Un grupo el más ingenioso/ para huir del aguacero/Forma su afecto sincero" (lo estoy viendo) y lo confirma la glosa: "Un caudaloso aguacero/En el campo les cogió/Y allí Virginia inventó/Un paraguas con esmero/El zagalejo grosero/ En la cabeza ponía/Y con pablo se veía/Tan unida en su contento,/Que cualquiera en tal momento/por uno a los dos tendría" (López de Meneses, 1950, 104)

37 En el centro etnográfico Joaquín Díaz se conservan dos ediciones de la *Historia de Pablo y Virginia* (Valladolid, Santarén, 1841 y 1863). Más ediciones en Botrel, 1986. Sobre las versiones teatrales, véase López de Meneses (1950,102-103), y sobre los romances y canciones, con o sin viñetas, López de Meneses (1950, 99 y ss.) y Marco (1977, I, 290-1 y II, 625-635).

38 Barcelona, Depósito de José Clara ("La historia cuenta lectores...") (13).

Tratándose del pliego de aleluyas, resulta que la adaptación e interpretación gráfica por Marés³⁹ no es la de un texto sino de una versión libresca del texto y, de manera más restrictiva aún, de sus ilustraciones.

Aparentemente se trata de las de la edición de Curmer de 1838, ilustrada con 400 viñetas y 30 planchas (*grands sujets*) (42) donde se pueden encontrar casi todas las características analizadas a propósito de *La Regenta*⁴⁰, más una ingente representación, consonante con la novela y la época, de una naturaleza exótico-romántica, bajo forma de paisajes o como telón de fondo.

Pero, la inspiración no la toma el dibujante de las aleluyas directamente de dicha edición francesa, sino de otra intermedia y española, la de 1850, por Cabello y hermano⁴¹, cuyas 100 ilustraciones son unos muy evidentes trasuntos a cargo de varios grabadores⁴² de las de la edición Curmer. En esta edición, las ilustraciones seleccionadas por Cabello o quien sea (tal vez el traductor y anotador, José Alegret) conservan muchos elementos y detalles vegetales de la edición francesa (sobre todo en las letrinas) y se respeta la orientación y posición de las escenas y personajes o sea: los grabadores se han cuidado en invertir las imágenes del original francés a la hora de grabarlas.



42

39 En la serie Marés, Minuesa, Hernando se encuentran más adaptaciones de obras literarias o teatrales como *Don Pedro o el zapatero y el rey*, *Don Quijote*, *Robinson*, *Gil Blas*, *Don Juan Tenorio*, *Atala*, *Simbad el Marino*, *El conde de Montecristo*, etc. (cf. Botrel, 2002).

40 O sea: desde una interpretación fundamentalmente mimética y analógica (Botrel, 1998), como se puede comprobar en la viñeta n° 20 y en la p. 71 de la ed. Cabello: "Pablo que además nadaba como un pez se internaba veces en el mar, saliendo al encuentro de las olas": la traducción gráfica incluye las reacciones de Virginia en la versión de Bernardin de Saint Pierre: "Virginie à cette vue jetai des cris perçants, et disait que ces jeux-là lui faisaient grand peur" (p. 108).

41 *Pablo y Virginia*. Escrita en francés por M. B. De Saint-Pierre seguida de *La cabaña india*. Traducidas ambas de la última edición de París e ilustradas con notas de José Alegret...Publicadas por los Sres. Cabello y hermano, Madrid, Est. Tip. de A. Vicente, 1850, 192 págs. (BNE 1/67861).

42 Cuatro litografiadas y 96 xilografadas por Carnicero, Sierra, Vila Plana, Toro G°, Alv°, Llopis, Jimene (sic), Murcia...

La adaptación de la edición de Cabello en el pliego de aleruyas se hace bajo dos modalidades:

-la selección entre los distintos "momentos" del relato expresados por las 100 ilustraciones presentes en la edición de 1850, convirtiéndose lo que tenía el estatus subsidiario de ilustración en algo principalmente significativo.

43-56



Pablo arriesgaba su vida en la mar embravecida.



La dama una niña dió, que Virginia se llamó.



Pablo y Virginia se amaban cuando juntos se criaban.



La Tour halló en la pradera una grata compañera.



Vivian en dulce calma, como en dos cuerpos un alma.



Sus de Virginia hermosura el candor y la dulzura.



Gozan los adolescentes en diálogos inocentes.

-la copia servil y degradada de una ilustración existente (43-56), a base de un trasunto directo, con la mecánica inversión de la posición de los personajes (y de los perfiles), una reducción proporcional del tamaño de las figuras o motivos, debido al tamaño

92 PAUL
plus terribles nous procuraient souvent les plaisirs les plus tranquilles. Quelquefois, assis sur un rocher, à l'ombre d'un veloutier, nous voyions les flots du large venir se briser à nos pieds avec un horrible fracas. Paul, qui nageait d'ailleurs comme un poisson, s'avancait quelquefois sur les rochers, au-devant des lames; puis, à leur approche, il fuyait sur le rivage, devant leurs grandes volutes écumeuses et mugissantes qui le poursuivaient bien avant sur la grève. Mais Virginie, à cette vue, jetait des cris perçants, et disait que ces jeux là lui faisaient grand peur.



15 ET VIRGINIE.
« J'ai mérité mon sort; mais vous, madame, ... vous, sage et malheureuse! » Et elle lui offrit en pleurant sa cabane et son amitié. Madame de La Tour, touchée d'un accueil si tendre, lui dit en la serrant dans ses bras: « Ah! Dieu veut finir mes peines, puisqu'il vous inspire plus de honte envers moi, qui vous suis étranger, que jamais je n'en ai trouvé dans mes parents. »



« Je ne connaissais Marguerite; et, quoique je demeure à une lieue et demie d'ici, dans les bois, derrière la Montagne-Longue, je me regardais la seconde de ces cabanes était achevée, que madame de La Tour accoucha d'une fille. J'avais été le parrain de l'enfant de Marguerite, qui s'appelait Paul. Madame de La Tour me pria aussi de nommer sa fille, conjointement avec son amie. Celle-ci lui donna le nom de Virginie. Elle sera vertueuse, dit-elle, et elle sera heureuse. Je n'ai connu le malheur qu'en m'écartant de la vertu. »

18 PAUL
peine la seconde de ces cabanes était achevée, que madame de La Tour accoucha d'une fille. J'avais été le parrain de l'enfant de Marguerite, qui s'appelait Paul. Madame de La Tour me pria aussi de nommer sa fille, conjointement avec son amie. Celle-ci lui donna le nom de Virginie. Elle sera vertueuse, dit-elle, et elle sera heureuse. Je n'ai connu le malheur qu'en m'écartant de la vertu. »



27 ET VIRGINIE.
« Rien, en effet, n'était comparable à l'attachement qu'ils se témoignaient déjà. Si Paul venait à se plaindre, on lui montrait Virginie, à sa vue, il souriait et s'apaisait. Si Virginie souffrait, on en était averti par les cris de Paul, mais cette aimable fille dissimulait aussitôt son mal, pour qu'il ne souffrit pas de sa douleur. Je n'arrivais point de fois ici, que je ne les visse tous deux tout nus, suivant la coutume du pays, pouvant à peine marcher, se tenant ensemble par les mains et sous les bras, »



de la viñeta, una eliminación drástica de los motivos vegetales y una pérdida de nitidez en el dibujo y el grabado⁴³.

La única invención en el pliego de aleluyas sería, pues, la viñeta de portada⁴⁴ (57) y una posible ruptura con respecto al orden y disposición de las ilustraciones de la edición Cabello⁴⁵.

En la visualización de la historia y de los personajes, comparándola con la que obra en el teatro, por ejemplo, el reducido espacio disponible determina la composición⁴⁶; las mímicas cuando se pretenden expresar se limitan a lo elemental (reír/llorar), o sea: a la gestualidad convencional⁴⁷, con poca o ninguna expresión de la cara. Más complicada aún resulta la expresión del movimiento: de ahí que los personajes sean hieráticos como en los *tableaux vivants* o el teatro clásico, y que los efectos de aceleración (con la multiplicación de imágenes) o al contrario de focalización o encuadre en el centro de la imagen y en el primer plano resulten harto elementales y bastos.

Pero también se puede comprobar que la propia lógica expresiva de la imagen puede llegar a amplificar y enriquecer la narración, como en el caso del "baño de Virginia" en la viñeta 26 ("Se baña Virginia hermosa/en la estación ardorosa") que da pie para un desnudo de inspiración pictórica y clásica cuando en el texto de Bernardin de Saint-Pierre solo se dice que Virginia entrevé en el agua, sobre sus brazos desnudos y sobre su seno, las dos palmeras plantadas con motivo de su nacimiento y del de su hermano...

Interesa comprobar que la representación gráfica señala unos momentos de la historia y los va reproduciendo en las distintas traducciones o soportes, dando una

43 Véase, por ejemplo, la representación de Virginia con las cabras en la viñeta 18 o la de Pablo y Virginia en la 25, donde prácticamente desaparece la vegetación, muy lujuriente en la edición Curmer.

44 La de conclusión (viñeta 48), es un trasunto del grabado de la p. 187 de la edición Cabello de 1850.

45 Como en la colocación de la viñeta 25.

46 Para una narración gráfica muy centrada en los personajes, podemos ver que predominan las viñetas con un personaje (nueve) o dos personajes (16). Pero en las 41 y 45, pueden haber 8 personajes y aún más.

47 El dolor y el llanto se expresan con unas manos puestas en la frente o una cabeza gacha (viñetas 34 y 48) o ambas manos ante los ojos (viñeta 32); la pena y desesperación con las manos puestas en la cabeza (viñeta 33); ambas manos mutuamente asidas significan amistad o compasión (viñetas 24, 36); la oración o súplica por las posiciones arrodilladas, según un código gestual compartido si no totalmente universal (Botrel, 2008b).



A Pablo y Virginia, Dios,
dió un alma para los dos.

peculiar relevancia y orientando su interpretación. Llama la atención, por ejemplo, el que los momentos del turbión (viñeta 6), del paso del torrente (viñeta 14), del regreso (viñeta 39) y de la muerte de Virginia (viñeta 43), no solo no faltan sino que se representan de la misma manera, con mínimas variaciones al filo de las sucesivas traducciones gráficas.

Progresivamente, tras una especie de lucha entre dos o más interpretaciones (caso del Paso del torrente⁴⁸) (58-59-60) y por los efectos de la transmediaticidad



58-59-60



(las distintas ediciones de la obra y de sus trasuntos en romances, canciones, obras de teatro, tarjetas de visitas, libritos de papel de fumar, etc.), la imagen se transforma en un eco o confirmación de un texto conocido, en una especie de emblema, con una especie de canonización gráfica de un texto literario, con sus momentos obligados como el episodio del torbellino y Pablo y Virginia abrigados por el zagalejo de esta, que permiten identificar gráficamente el texto base, hasta paródicamente⁴⁹ (61). Tanto para *Pablo y Virginia* como para *Atala* o *Genoveva de Brabante*, la capacidad de síntesis de la imagen se utiliza para condensar en una representación lo más notable o la esencia del



61

48 Sobre la versión primitiva de Girodet con Pablo llevando sobre sus espaldas a Virginia se va imponiendo otra versión, con Pablo llevando en brazos a Virginia (véase la edición Curmer, la de Cabello, la viñeta 14 del pliego de aleuyas y la edición de 1863 por Santarén de la historia de cordel donde este momento gráfico, muy emblemático también de *Pablo y Virginia* (con, en la parte izquierda de la viñeta, la presencia añadida del negro Domingo), sustituye al utilizado en la edición de 1848 (los dos niños sentados en las rodillas de sus respectivas madres. Hasta en la edición de V^{da} e hijos de Subirana en la Biblioteca escogida de la Juventud (con aprobación de la autoridad eclesiástica), en la ilustración del paso del torrente, se privilegia esta versión, con los dos cuerpos muy estrechamente unidos.

49 Por parte de Capoul, por ejemplo.

relato, logrando un cuadro sintético o expresivo de un momento señalado o emblemático que da cuenta de toda la historia sin necesidad de narrarla⁵⁰.

Con respecto a la narración, no cabe duda alguna de que las aleluyas de *Pablo* y *Virginia* se benefician de las lecturas anteriores, la de Curmer y la de Cabello donde la ilustración consigue centrarse en los episodios más importantes. Pero el autor de la narración gráfica en aleluyas no deja de ser también un lector del texto, tanto cuando reproduce una interpretación errónea del texto⁵¹, como cuando añade sentido a una situación que en el original solo tenía una funcionalidad mínima⁵². En alguna ocasión inventa una explicación para una viñeta que no la tenía en las ediciones de Curmer y Cabello⁵³. Así y todo, la pérdida de referencia textual colindante hace que llame la atención la escasa relevancia gráfica de muchas viñetas o aleluyas con respecto al texto original y también la relativa inconexión entre ellas⁵⁴.

Si nos fijamos en el *découpage* o división en escenas del relato de B. de Saint-Pierre para su traducción gráfica, podemos observar que, como en casi todos los pliegos de aleluyas, tiene en cuenta la cronología (desde el nacimiento hasta la muerte de Virginia y la de Pablo), que opta, en dos momentos del relato, por una acumulación de viñetas (viñetas 12-16 y 22-25), con la consiguiente intensificación o focalización, propia de la historia gráfica, pero también que algunas viñetas resultan bastante enigmáticas para quien no haya leído previamente la obra, y a veces incluso insignificantes.

50 Incluso puede llegar a ser suficiente, como en el caso de *Atala*, la mera mención del nombre de la heroína (Botrel, 2000). En el *ventall* dedicado a Pablo y Virginia (cf. nota 37 y 17), se puede ver que la actualización de la representación de Pablo y Virginia, vestidos como payos en un paisaje poco exótico de encinas o robles, conserva no obstante lo esencial del motivo nuclear: Pablo y Virginia están cogidos de la mano, y, muy apretaditos, llegan a darse un beso en la boca. Sobre una proyectada y/o posible lectura gráfica independiente del texto, véanse las propuestas de Jean-Louis Haquette (2002).

51 Por ejemplo, donde en el texto de Bernardin de Saint-Pierre Virginia se autocura los pies, en la viñeta 15, "Pablo con tierno interés/cura a Virginia los pies".

52 Se conoce que el autor de los dísticos se ha leído al menos algunos pasajes del texto de Bernardin de Saint-Pierre, ya que el dístico de la viñeta 41 ("Cerca del puerto se sabe/que corre riesgo la nave") condensa lo referido por los habitantes, cuando la propia viñeta es evidente ilustración de "nous vimes un feu autour duquel plusieurs habitants s'étaient rassemblés" (p. 155).

53 Por ejemplo con el comentario puesto a la viñeta 28 ("Virginia, de la heredad/cuida con tino y bondad") ausente en el texto original, dándole de esta manera otro sentido a la viñeta inicialmente copiada de la página 127 de la edición Curmer.

54 Se puede observar, por ejemplo, que en el principio de la narración gráfica cuesta identificar a Pablo (cf. la viñetas 2, 3 y 4) y, más aún, entender que se trata de un relato a cargo del amigo y "buen anciano" representado en las viñetas 6 y 48, pero no identificable como tal.

En total, se trata más bien de una yuxtaposición de episodios o momentos⁵⁵, excepcionalmente organizados en secuencias narrativas, como en las viñetas 11-16, con las cuales se procura dar cuenta de la historia de Bernardin de Saint-Pierre y de sus principales peripecias⁵⁶ pero con infinitas elipsis que el autor de los dísticos se esfuerza por subsanar, permitiendo la identificación de los personajes (no de todos) y relacionando en la medida de lo posible las viñetas entre sí.

Resumiendo: el pliego de aleluya no es, pues, una adaptación gráfica de un texto, sino más bien de un iconotexto, con, de resultas, otro iconotexto -un metainconotexto- construido a base de una selección entre las 100 ilustraciones de la edición Cabello, que resultaron de otra selección entre las 400 viñetas y 30 planchas de la edición Curmer, con una expresión bastante degradada en total y un acompañamiento de explicaciones fragmentadas que a duras penas restablecen la lógica discursiva del relato.

Se observa, además, una clara pérdida de protagonismo por parte de los elementos naturales omnipresentes en la novela⁵⁷, y de la omnipresencia del anciano narrador en la novela solo da cuenta el enigmático "amigo" (viñetas 36 y 40) y solo el lector efectivo de la novela de Bernardin de Saint-Pierre puede identificar al hombre con bastón de la viñeta 6 como trasunto del narrador de la historia.

Las consecuencias sobre el sentido de la nueva obra resultante no dejan de ser interesantes: al prescindir del prólogo y del epílogo del texto y de casi la totalidad de los elementos de exotismo geográfico o vegetal que tanto les gustaron a los contemporáneos, para centrarse en la pareja Pablo Virginia⁵⁸, y accesoriamente en unos pocos personajes y su historia⁵⁹, el relato gráfico, en gran parte desvinculado

55 Véanse, por ejemplo, las viñetas 26, 27 y 28.

56 El encuentro entre La Tour y Marguerite, la esclava fugitiva, el extravío de Pablo y Virginia, la carta de la tía, las intervenciones del gobernador y del confesor, la separación, el naufragio, las muertes de Virginia y Pablo.

57 Sin embargo, en 25 viñetas quedan huellas de elementos vegetales, con 12 árboles (8 son palmeras), y paisajes con montañas o acantilados y con mar (en 7 viñetas).

58 Los dos héroes se representan en 42 viñetas de las 48, con focalización en los dos o uno u otro en más de la mitad de ellas.

59 Se prescinde de muchos personajes (el perro Leal, los negros Domingo y María) y el protagonismo nefasto de la sociedad se limita a la evocación de la tía, del gobernador y del confesor, sin que se llegue a saber cuáles han sido las consecuencias de su intervención (menos la separación). También se prescinde, por supuesto, de las largas digresiones y conversaciones, de la carta de Virginia, etc. Por la presencia de personajes negros (en 3 o 4 viñetas) y la referencia a la esclava fugitiva (viñeta 11) podrá el lector español deducir que la historia se desarrolla fuera de España, situándola más probablemente en Cuba que en la Isla de Francia.

de una temporalidad y espacio determinados, da a lo que en el proyecto inicial de Bernardin de Saint-Pierre no era más que una anécdota o ilustración por la ficción de lo expuesto en *Etudes de la nature*, una acentuada y céntrica dimensión humana y sentimental que será la que *in fine* prevalezca: un amor imposible por “inces-tuoso” entre dos gemelos víctimas de la sociedad, con su trágico desenlace: la muerte de Virginia en un naufragio y la consiguiente desesperación de Pablo⁶⁰, con toda la universalidad e intemporalidad del tema del amor imposible, de los amantes infelices, como Tristán e Isolda, etc., del mito. Otra obra, bastante alejada de la intención del primer autor de Pablo y Virginia, como se ve⁶¹.

Incidencias para el lector

Visto por el lector, interesa ahora comprobar que el programa del autor, incluso cuando, como en las viñetas con décimas de los libritos de papel de fumar, la explicación ocupa tanto espacio como la imagen, es principalmente visual⁶² (62-65).

60 Una comparación entre la estructura de la novela y la de la historia permite observar algunas diferencias en el respectivo espacio ocupado por el tratamiento de la infancia y adolescencia de Pablo y Virginia hasta la separación (50%/67%) pero también el fenómeno de intensificación resultante de las 6 viñetas (11 a 16) para dar cuenta de 7 páginas (7%/12%), insistiéndose más en la gemelaridad y en los amores juveniles y adolescentes. En cambio, el pliego de aleluyas dedica proporcionalmente menos espacio a lo que pasa después de la separación hasta las muertes (33%/50 % en la novela), con una secuencia de 6 viñetas focalizada en Pablo (un 12%, conforme con el texto original), pero prescindiendo del diálogo entre el anciano y Pablo (un 12% del texto original), con, de resultas, un desenlace acelerado y más brusco.

61 También se puede comprobar, comparando la versión Marés con otras similares (véase Martínez González, 2012): *Histoire de Paul et Virginie* Imagerie d'Epinal n° 1077 Imagerie Pellerin ; *Histoire de Paul et Virginie* 99 (Imagerie Delhalt, Nancy); In Paul en Virginia ziet men op deze prent,/ De liefde en deugd als op den zelfde, stam geënt/On voit dans cette estampe en Paul et Virginie/ L'amour et la vertu qui unirent leur vie (Turnhout, imp. Beermans, n° 86) (información de Jesús María Martínez). Convendría contrastarlas con el discurso gráfico de una edición contemporánea, la de la Biblioteca Universal de Ángel Fernández de los Ríos (Madrid, 1851) donde también se adivinan bastantes imágenes explícita o implícitamente prestadas (Virginia en la fuente, Pablo y Virginia perdidos en el bosque (de Bertall), la muerte de Virginia, la muerte de Pablo).

62 En un relato gráfico de la Noche de San Juan para libritos de papel de fumar (col. JFB), por ejemplo, el autor de los tercetos se dirige al lector (en segunda persona del singular) y prefigura su situación, refiriéndose a la actividad de *ver* y *mirar* (“ De la noche de San Juan/los lances aquí presento/que los lectores verán”; “Entregados al placer/De un baile que aquí miras/Saltando a más no poder”; “Estos que aquí estás mirando/Se hallan al juego entregados/Sus caudales disipando”; “Bebiendo a satisfacción/Los andaluces que ves/Carecen de desazón”) y valiéndose de deícticos (“Estos pobres labradores/Bailan con mucha alegría....”; “Este es un baile elegante....”, etc.). Más ejemplos en Botrel (1995, 2002).



De la noche de San Juan
Las danzas más arrojadas,
Que las lecturas eran.

Ay si supieses, bien mio
La pena que me devora
A un enamorado que te adora
Le rindieras tu alvedrio.
Y tu gracia encantadora.
Solo un pequeño consuelo
Mi fiero dolor aligera,
Y es que causará mudanza
En ti mi amoroso anhelo
Y me alivia la esperanza.



Poras que aquí estás mirando
Te haces al juego entregado
Que cuando te despiertas.

Es el juego y la mager
Del hombre la perdición,
Cuando no hay modera-
ción:
Pero un poco suele ser
Pasatiempo y diversión.
Aquel que al juego se
entrega.
Con un frenesí extremado
Al cabo se halla arruinado
Ni un solo instante sosiega
Y es del mundo desprecia-
do.



Expreñadas al glacer
De un baile estar que aquí miras
salvando a mar no poder.

Muchachas que sorpren-
deis
A los tiempos entarzones.
Al hombre en dulces pri-
siones
Artificiosas poseis,
Y le dais mil desazones.
El loco es la distracción
De las penas de un amante
Su amor se hace mas
constante
Aumentando en pasión
Y en dicha á cada instan-
te.



Rebeldes á justificación
Las danzas son más
Carras de desazones.

Viva bacol pues se arbor
Disipa las desazones,
Y hace que los cararones
Siempre estén de buen
humor.
Causando mil diversiones
En hora de amor brin-
demos
Fuera la melancolia
Behamos á gran perflia
Hasta que el vino spure-
mos
Llenándonos de alegría.

62-65

Esta visualización de la literatura remite a unas variadas situaciones ergonómicas de "lectura" de las imágenes. Si nos limitamos a las condiciones de percepción de la imagen, queda muy claro que no es lo mismo leer en un cartel, en una plana, en una viñeta; leer teniendo todas las viñetas a la vista, en una misma plana o ir descubriéndolas una por una⁶³.

En la primera situación, de una lectura gráfica extensiva y como inmediata, se desprende una interpretación global que puede incidir en la lectura fragmentada posterior de cada viñeta donde se analizan sucesivamente los detalles de la imagen, con la ayuda de la explicación, desde un saber lectorial analógico. Este saber permite, en la *Historia de Pablo y Virginia* de Marés, discriminar entre niña y niño a base de un código indumentario o dar algún sentido al color de la piel de los personajes, con la memoria de los elementos gráficos con ellos vinculados⁶⁴.

63 Véanse las notas 4 y 12.

64 Se puede observar, por parte del dibujante, una gran coherencia en la vestimenta de Pablo, por ejemplo: su pantalón es casi siempre un pantalón de dril. La unidad narrativa la da, como en el teatro, el decorado y la homogénea representación de los distintos personajes y la recurrencia de la representación de la gemelaridad.

En las historias con aleluyas, el lector hace una lectura doble: una lectura del discurso gráfico y una lectura del discurso textual, el de las explicaciones, que puede simultanearse en el caso de una lectura mediada y oralizada: no es lo mismo solo ver (¿qué cuentan, por ejemplo, las dos imágenes adjuntas⁶⁵? (66-67), y ver y leer, ver y escuchar, con la memorización de los dísticos, etc. (cf. Botrel, 1995, 2002). Con respecto a la lectura del mero texto, con la versión escripto-visual de *Pablo y Virginia* ¿cómo se va construyendo el sentido de la obra?



66-67

Sin ánimo de profundizar el tema, fácilmente se podrá observar que, más allá de lo tradicionalmente asociado con la visualización (Botrel, en prensa; Prat, 2012), por muy elemental o burda que pueda resultar la traducción gráfica⁶⁶ y la explicación textual de lo obvio, la recurrencia de determinados elementos, como la palmera, situaciones, como la concomitancia de Pablo y Virginia, consiguen ambientar la historia en una naturaleza exótica y expresar la inseparabilidad y casi gemelaridad de Pablo y Virginia⁶⁷ y hacer más gráficos los efectos de la separación⁶⁸.

Con respecto a la narración textual, la cooperación interpretativa del lector me parece más exigente, toda vez que tiene este que deducir informaciones de indi-

65 No llevan título y falta información sobre su origen. Se puede suponer que de algunas ilustraciones para un libro se trataría, pero ¿para qué textos?

66 De ahí que la imaginatura en pliegos de aleluyas, a pesar de que va consintiendo cada vez más detalles y matices, se quede en algo elemental, tanto en el alcance de cada unidad narrativa como en las secuencias o en la historia total. De ahí que, según las posibilidades ofrecidas (espacio, técnica, etc.) y la habilidad del artista el dibujo pueda ser más o menos sugestivo y dar lugar a una interpretación más o menos sofisticada.

67 Véanse las viñetas 5, 6, 7, 12, 13, 14, 15, 22, 24 y 25, y también las en que aparecen con otros personajes (viñetas 4, 6, 8, 9, 10, 11, 16, 20, 23, 27, 31, 32)

68 A partir de la viñeta 33, los dos protagonistas se representan por separado.

cios muy elementales (una palmera, el mar, un negro) y que, debido a una casi permanente solución de continuidad, con la yuxtaposición y/o sucesión en secuencia de imágenes fragmentadas -son momentos aislados del relato-, tiene que subsanar muchas elipsis, sin la ayuda del narrador gráfico mudo. El lector se encuentra, pues, con la obligación de imaginar lo que pasó antes o después, (re)construyendo el tiempo de la historia, desde el nacimiento de los héroes hasta su muerte, y en alguna medida el espacio en que transcurre (sin saber que de la Isla de Francia se trata), de cooperar no tanto en la interpretación como en la construcción de un



Al furor del mar que crece Virginia infeliz parece.

68-69



sentido solo analógicamente expresado⁶⁹, llenando los muchos vacíos⁷⁰ (68-69). Una actividad paradójica de dependencia e iniciativa conjuntas. La imaginatura, pues, requiere mucho más imaginación de lo que parece.

La *phanopeia*. Lo corriente hasta hace pocos años, era prescindir, incluso a veces en las descripciones bibliográficas⁷¹, de las ilustraciones de un texto y despreciar, por demasiado fáciles o evidentes, sus plasmaciones gráficas lo mismo que la lectura y cultura con estas asociadas (Botrel, en prensa).

A esta "visión" muy reductora, conviene, pues, con los organizadores de este encuentro, ofrecer alguna alternativa, recordando -con algún tesón- el auge y la

69 Véase la nota 40.

70 Al leer la viñeta 43 o la 14, ¿habrá percibido el lector de aleluyas lo que el anónimo comentarista de la edición de *Pablo y Virginia* por Mompilé en 1816 vio en la representación del Naufragio de Virginia (pp. X-XI) o del Paso del torrente (pp. VIII-IX) por Pelaguer, a partir de Meissonnier? (véanse los apéndices A y B).

71 Valga como ejemplo la reproducción por Marco (1977, II, 625-631) de la *Breve relación de la trágica historia de Pablo y Virginia*, impresa por Estivill después de 1817, sin la muy burda viñeta que presenta "El naufragio de Virginia" y la consiguiente desesperación de Pablo. Dice el texto: "Óyeme, lector piadoso, préstame atención un rato/oirás de Pablo y Virginia/la historia y su fin amargo", pero en otros momentos del relato hace una clara y doble alusión a la viñeta frontispicial: "Juzga tú, lector piadoso/ como estará el pobre Pablo/viendo en tal riesgo la vida/por quien está suspirando" y "A la tímida Virginia/se ve en la popa del barco/que parecía decir/mi triste fin ha llegado/Tiene los cabellos sueltos/la cubre un vestido blanco/los ojos fijos al Cielo/que él invoca en su amparo" (*Romances de amor*, BNE R/40035).

omnipresencia de la literatura gráfica impresa⁷², y rebatiendo el discurso dominante sobre la presunta predominancia y superioridad del discurso verbal. Y plantearse, sin exclusivismos, un mejor conocimiento, al lado de la *melopecia* y de la *logopeia*, de una *phanopeia*⁷³, o sea: la imaginatura.

Estudios citados

ALONSO LAZA, Manuela, *La fotografía artística en la prensa ilustrada (España, 1886-1905)*, Tesis doctoral inédita, Universidad Autónoma de Madrid, 2005.

----, "Auge y decadencia de un género fotográfico. La ilustración de obras literarias por medio de la fotografía", *Trasdós. Revista del Museo de Bellas Artes de Santander*, 6 (2004), pp. 57-77.

BIBLIOTECA HISTÓRICA MUNICIPAL, *En torno al Quijote: adaptaciones, imitaciones, imágenes y música en la Biblioteca*, Madrid: Ayuntamiento, Departamento de Archivos y Bibliotecas, 2006.

BLANCHARD, Gérard, "Le scripto-visuel ou cinématographe", en: *L'espace et la lettre. Ecritures, Typographies (Cahiers Jussieu, n° 3, Université Paris 7, 1977)*, pp. 393-438.

BOTREL, Jean-François, "Les historias de colportage: essai de catalogue d'une bibliothèque bleue espagnole (1840-1936)", in: *Les productions populaires en Espagne (1850-1920)*, Paris, CNRS, 1986, pp. 25-62.

---, "Les aleluyas ou le degré zéro de la lecture", in: J. Maurice (éd.), *Regards sur le xx^e siècle espagnol*, Paris, Université Paris X-Nanterre, 1995, pp. 9-29.

----, "Sur les usages de l'imprimé. La Navegación para el cielo ou le jeu du Char-treux", in: M. Moner, J.-P. Clément (éds.), *Hommage des hispanistes français à Henry Bonneville*, Tours, Société des Hispanistes Français de l'Enseignement Supérieur, 1996, p. 59-74.

----, "Novela e ilustración: *La Regenta* leída y vista por Juan Llimona, Francisco Gómez Soler y demás (1884-1885)", in: L.-F. Díaz Larios, E. Miralles (eds.), *Actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX. Del Romanticismo al Realismo*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1998, p. 471-486 + 3 p. de ilustraciones.

⁷² 108 000 colecciones de ¡*Quién supiera escribir!* vendidas entre 1901 y 1904 o sea: casi dos millones de tarjetas según Alonso Laza (2005, 66); unas tiradas cumuladas de 3 millones de ejemplares nada más que para los pliegos de aleluyas de la serie Marés, Minuesa, Hernando (Botrel, 2002, 37, nota 31).

⁷³ Nociones propuestas por Ezra Pound, como se sabe.

----, "Pueblo y literatura. España, siglo XIX", in: F. Sevilla y C. Alvar (eds.), *Actas del XIIIº Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Madrid 1998. II*, Madrid, Ed. Castalia, 2000, p. 49-66.

----, "El género de cordel", in: Luis Díaz G. Viana (coord.), *Palabras para el pueblo. I. Aproximación general a la literatura de cordel*, Madrid, CSIC, 2001, pp. 41-69

----, "La serie de aleluyas Marés, Minuesa, Hernando" in: J. Díaz (dir.), *Aleluyas, Urueña, tñ etnografía*, 2002, p. 24-43 (Reproducido en: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes).

----, "El mudo mundo de Felisa Alcalde", in: V. Trueba et al. (eds), *Lectora, heroína, autora (La mujer en la literatura española del siglo XIX)*. *Actas del III Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX (Barcelona, 23-25 de octubre de 2002 (Actas del III Coloquio de la SLES XIX)*, Barcelona, PPU, 2005, pp. 45-56 (Reproducido en: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes).

----, "Leer láminas: la doble función de las ilustraciones en las novelas por entregas" en: J.-F. Botrel et al. (eds.), *Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX. IV Coloquio. La Literatura Española del siglo XIX y las artes (Barcelona, 19-22 de octubre de 2005)*, Barcelona, PPU, 2008, pp. 67-74.

----, "El hablar de manos, ¿es de villanos?", en: Maximiano Trapero et al., *La voz y el ingenio. El humor, el chiste, la ironía, el gesto intencionado*, Urueña, Fundación Joaquín Díaz, 2008, pp. 48- 56.

----, "Imágenes sin fronteras : el comercio europeo de las ilustraciones", en: Borja Rodríguez Gutiérrez, Raquel Gutiérrez Sebastián (eds.), *Literatura ilustrada decimonónica, 57 perspectivas*, Santander, PubliCan, 2011, pp. 129-144.

----, "Illustration (et revendication) de l'image (1947-2010)" (en prensa).

FONTBONA, Francesc, "La ilustración gráfica. Las técnicas fotomecánicas etc. El grabado en España (siglos XIX-XX)", *Summa Artis.XXXII*, Madrid, Espasa Calpe, 1988, p. 430-461.

----, *La xilografía a Catalunya entre 1800 y 1923*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1992.

HAQUETTE, Jean-Louis, "Le discours de l'image dans les éditions de 1789 et de 1806 de *Paul et Virginie*", en: *Lires avec des images au XIXº siècle en Europe*. Textes réunis par Eganhelina Stead, *La Lecture Littéraire*, 5-6, 2002, pp. 16-29.

INFANTES, Víctor, "Un ejemplo áureo de la escritura gráfica de la oralidad. Proverbios en imágenes, refranes en acción", en: J. M. Díez Borque (dir.), *Cultura oral, visual y*

escrita en la España de los siglos de oro, Madrid, Visor Libros, 2010, pp. 331-365.

LÓPEZ DE MENESES, Amada, "Pliegos sueltos románticos. Pablo y Virginia, Atala y Corina en España", *Bulletin Hispanique*, LII (1950), p. 93-117 y LIII (1951), p. 176-205.

MARCO, Joaquín, *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX*, Madrid, Taurus, 1977.

LUCÍA MEGÍAS, José Manuel, *Leer el Quijote en imágenes*, Madrid, Calambur, 2009.

MARTÍNEZ, Jesús María, "Ediciones en español de la imaginería popular europea durante el siglo XIX", en: Fundación Joaquín Díaz (org.), *Simposio sobre la literatura popular. 2011. Imágenes e ideas: la imaginatura*, Urueña, Fundación Joaquín Díaz, Enero 2012, pp. 4-45. (<http://www.funjdiaz.net/imagenes/actas/2011literatura.pdf>).

MARTÍNEZ CATÓN, Clara Isabel, "Pablo y Virginia en España: recepción, modalidades y consecuencias", *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2009 <http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/pabvirgi.html>.

PALENQUE, Marta, "Ephemera o la sutil permanencia de la literatura. El estudiante de Salamanca en tarjetas postales", *Insula*, 772, abril 2011, pp. 23-27.

---, "El tren expreso en cromos y postales o la gloria de Ramón Campoamor", en: Borja Rodríguez Gutiérrez, Raquel Gutiérrez Sebastián (eds.), *Literatura ilustrada decimonónica, 57 perspectivas*, Santander, PubliCan, 2011, pp. 543-583.

PRAT FERRER, Juan José, "Arte verbal e imagen pictórica", en : Fundación Joaquín Díaz (org.), *Simposio sobre la literatura popular. 2011. Imágenes e ideas: la imaginatura*, Urueña, Fundación Joaquín Díaz, Enero 2012, pp. 46-61. (<http://www.funjdiaz.net/imagenes/actas/2011literatura.pdf>).

ROUDAUT, Fañch, Alain Croix, Fañch Broudic, *Les chemins du Paradis. Taolennou ar Baradoz*, Douarnenez, Le Chasse marée, Éditions de l'éstran, 1988.

SARRAILH, Jean, "Paul et Virginie en Espagne", in: J. Sarrailh, *Enquêtes romantiques*, Paris, Les Belles Lettres, 1933, pp. 3-39.

SCHNEIDER, Malmou, Tourscher, Alexandre (com.), *Des Mondes de Papier. L'imagerie populaire de Wissembourg*, Strasbourg, Editions des Musées de Strasbourg, 2010.

TOINET, Paul, *Paul et Virginie. Répertoire bibliographique et iconographique*, Paris, Maisonneuve et Larose, MCMLXIII.

APÉNDICE A

“Solo se ve una pequeña parte de la popa y de la galería del navío San Gerando; pero en su solidez y riqueza de la arquitectura se echa de ver que es un grueso navío de la compañía francesa de Indias. Un torbellino monstruoso, cuales son los huracanes de los grandes mares, se encalla en el canal, sumerge su delantera, le inclina por un lado, abre su puente, y levantándose por encima de la popa vuelve a caer en la galería llevándose parte de su balaustrada. Los fuegos animan las olas espumosas y parece el bajel devorado por un incendio. Virginia cercada de las llamas aparta los ojos de la tierra natal cuyos habitantes hacen inútiles esfuerzos y del desventurado Pablo, que en vano nada a su socorro, a punto de sucumbir al exceso de su desesperación y de la tempestad. Lleva una mano honesta a sus vestidos arremolinados por los vientos enfurecidos, y en la otra tiene sobre el corazón el retrato de su amante, que ya no ha de ver, y arroja sus últimas miradas al cielo, su única esperanza. Su pudor, su amor, su valor, su figura celestial hacen a este magnífico retrato una obra maestra acabada”.

APÉNDICE B

“La segunda lámina tiene por objeto a Pablo atravesando un torrente, llevando a Virginia sobre sus espaldas. Tiene por título *Paso del Torrente*. Y por inscripción estas palabras: *No tengas que temer Virginia, que no me pesas nada, antes me siento más animoso contigo a cuestras*.

El fondo representa los peñascos caídos de las montañas, por donde los ríos se presentan en cascadas. Su aspecto áspero y fragoso realza la elegancia, belleza y gracia de los jóvenes que están en la flor de una vigorosa adolescencia. Pablo lleva sobre sus espaldas a Virginia temblando por los resbaladizos guijarros y tumultuosas aguas. Parece haberse vuelto más ligero con su bella carga y más fuerte con el riesgo que corre. La asegura con una sonrisa contra el miedo tan bien expresado en la actitud temerosa de su amiga y en sus ojos orbiculares. La confianza de la amada, a quien estrecha con sus brazos, parece nacer aquí por primera vez del valor del amante, y su amor tan bien manifestado por sus tiernas miradas y sonrisa de la confianza de su amada”.

70-71



Pablo, con modestia y brio,
á Virginia pasa un río.

