



Cuadernos de Ilustración y Romanticismo

Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII

Universidad de Cádiz / ISSN: 2173-0687

nº 31 (2025)

IMAGEN Y CANON LITERARIO EN *LA ILUSTRACIÓN ESPAÑOLA Y AMERICANA*. A PROPÓSITO DE CERVANTES

Rocío CÁRDENAS LUNA

(Universidad de Sevilla)

<https://orcid.org/0000-0002-8263-9793>

Pedro RUIZ PÉREZ

(Universidad de Córdoba. Grupo PASO)

<https://orcid.org/0000-0002-1950-9136>

Recibido: 17-2-2025 / Revisado: 1-4-2025

Aceptado: 29-3-2025 / Publicado: 10-9-2025

RESUMEN: Se analizan en este artículo dos elementos de la presencia cervantina en *La Ilustración Española y Americana* en la primera década de su existencia. Su rasgo común es lo que tienen de impulso a la extensión de la iconografía del autor y su obra; con ello, se sitúan en la intersección de dos líneas: el carácter genérico de la prensa ilustrada y la construcción de un canon nacional vinculado a un imaginario y una ideología. Atendiendo a ambos discursos de referencia, se analiza el tratamiento dado a los retratos de Cervantes y a la promoción de la figura de su personaje más destacado como parte de la construcción de iconos válidos para la afirmación identitaria colectiva.

PALABRAS CLAVE: *La Ilustración Española y Americana*, prensa ilustrada decimonónica, Cervantes, retrato, certamen, canon.

IMAGE AND LITERARY CANON IN *LA ILUSTRACIÓN ESPAÑOLA Y AMERICANA*. REGARDING CERVANTES

ABSTRACT: This article analyses two elements of Cervantes' presence in *La Ilustración Española y Americana* in the first decade of its existence. Their common feature is their impetus to the extension of the iconography of the author and his work and, in doing so, they are situated at the intersection of two lines: the generic nature of the illustrated press and the construction of a national canon linked to an imaginary and an ideology. Taking both discourses into account, we analyse the treatment given to the portraits of Cervantes and the promotion of the figure of his most prominent character as part of the construction

of valid icons for the affirmation of collective identity.

KEYWORDS: *La Ilustración Española y Americana*, nineteenth-century illustrated press, Cervantes, portrait, contest, canon.

1. INTRODUCCIÓN

Es relevante lo recogido en Núñez Ruiz y Campos Fernández-Figueres (2005: 75) en relación al proceso de canonización de Cervantes y, en concreto, la presencia de «Don Quijote en las aulas de primaria y secundaria» como cauce para asentar la base de la panteonización¹ del autor:

En la década de los ochenta del siglo XIX, casi coincidiendo con el «Programa de literatura española» de Menéndez Pelayo, que consagra la lección 65 a Cervantes, culmina la canonización del *Quijote* al imponerlo como manual de uso obligado en las horas de lectura y escritura al dictado de los escolares de dicho siglo.

Este paso culmina el proceso iniciado en la centuria anterior con las ediciones filológicas, anotadas, comentadas e ilustradas de la obra, un recorrido en el que pudo apreciarse los distintos ritmos a que los objetivos eran alcanzados entre las capas más cultivadas de la población y el grueso de la misma, tanto sin acceso a las letras como alfabetizada. En el juego de tensiones de las que el caso cervantino solo es una de las muestras más destacadas, entre los extremos que podemos englobar como «académicos» (ya sea la Real Española como las aulas universitarias o de la «enseñanza media»² implantada hacia el ecuador del siglo), la prensa desempeña un papel trascendental, al instaurar un espacio de convivencia (con todos sus matices diferenciales) entre las lecturas e intereses de dos clases distanciadas y no pocas veces enfrentadas. Y lo hace, no hay que olvidarlo, en una deriva ideológica arraigada en el pensamiento ilustrado y ahora claramente orientada a la implantación operativa de la idea de «nación» (Álvarez Junco, 2001; Andreu-Miralles, 2016) y su modelo para una burguesía liberal que pretende asumir la función dirigente, pero con el convencimiento (y la estrategia) de que ya no puede hacerse «sin el pueblo», porque es clave la ocultación de las diferencias y la sensación entre los desfavorecidos de ser partícipes en un proyecto colectivo y que toma los rasgos de lo «popular» como bandera. De ahí la importancia de la prensa y el interés de hacer un acercamiento (uno más) a un caso particular de tratamiento periodístico de las imágenes plásticas cervantinas con la meta de asentar una imagen conceptual del autor.

En su primera década de vida, iniciada un año después de un acontecimiento trascendente,³ *La Ilustración Española y Americana* presenta unas líneas significativas de la aportación de la prensa a los procesos absolutamente interrelacionados de fijar el canon literario, elaborar para él un discurso historiográfico y ponerlo al servicio de la construcción de una identidad nacional (Mainer, 1981; Oteiza, 2020). Su particularidad, junto

¹ A partir de la existencia misma del Pantheon parisino y los avatares de su constitución el concepto (un galicismo en su origen) se aplica a los procesos culturales y de canonización, también en la literatura, en paralelo a la noción de «heroización» (Vaillant, 2021). Para nuestro caso es de interés el cotejo con la realidad histórica y las prácticas civiles y políticas en torno a los fallecidos (Roca Vernet, 2023). Estos procesos pueden ponerse en relación con la noción de «santos culturales» (Dovic y Helgason, 2017; Rina Simón, 2020).

² «[Y] —por tanto— de las clases medias» (Rodríguez, 2005: 44).

³ Las fechas sobrepasan las establecidas para el proyecto *La institución del Siglo de Oro. Procesos de construcción en la prensa periódica (1801-1868)*, SILEM III, PID2022-136995NB-I00 del Plan Estatal de I+D+i, dirigido por Mercedes Comellas, en cuyo marco se inscribe el presente trabajo.

al desarrollo de estrategias compartidas con otras cabeceras a lo largo del siglo, es una iniciativa donde se hace posible atender a los efectos pragmáticos de las propuestas de canonización, al visibilizarse sus respuestas. En la línea de «publicitar» obras y ediciones, al tiempo que dedica artículos a un autor y plasma su iconografía, esta cabecera propone alternativas a la estricta relación con los lectores y su actitud de recepción pasiva. Como en el autorretrato de Murillo (*infra*) donde su mano sobresale del marco, la iniciativa de su propietario-director convierte *La Ilustración* en promotor activo de una convocatoria no estrictamente periodística, pero estrechamente ligada al papel de la prensa en el asentamiento del canon, y concretamente de la figura de Cervantes y de su personaje. En las páginas que siguen nos acercaremos a esta propuesta y su relevancia, no sin contextualizar la propia cabecera en su momento sociocultural, sus acercamientos a Cervantes y los concursos que precedieron al dirigido a implicar a los pintores en la configuración de la «imagen pública» del autor destinado a convertirse en icono de la nación (Pérez Magallón, 2015; Ruiz Pérez, en prensa).

2. CONTEXTO Y DEFINICIÓN: TRASFONDO DE UNA CONVOCATORIA Y UNAS IMÁGENES

Es en mayo de 1877 cuando *La Ilustración* convoca un certamen pictórico de temática cervantina. No es una novedad ni el interés por el autor del *Quijote* ni este tipo de concurso, porque era el tercero desde el año anterior. Ambas facetas, al margen del papel de agente catalizador de Abelardo de Carlos al frente de la cabecera, arraigan en el propio carácter de la publicación y en el panorama español en la primera década de su andadura. Mientras la naturaleza del certamen acentúa la condición de una revista ilustrada como espacio de integración de discursos (escritos, visuales, de prácticas culturales) y de sus mecanismos de transliteración a partir del tratamiento convencional de las imágenes, su desarrollo nos recuerda el interés (casi la necesidad) de atender en el estudio de estos casos a una «historicidad corta» (Mainer, 2004) y su inserción en contextos polisistémicos.

En el plano político social (y no solo) el horizonte lo establece el impacto de la Gloriosa y el desarrollo del dado en llamar «sexenio democrático», hasta desembocar en la Restauración. Dos años después de la revolución de 1868 se produce la abdicación de Isabel II y el vacío en el trono que se pretende llenar con la llamada a Amadeo de Saboya para ser proclamado rey y tener un muy breve paso por el trono. La inestabilidad se acentúa en 1872 con la derrota electoral del Partido Progresista y su práctica desaparición, a la que contribuyó decisivamente el asesinato de Prim; el hecho determina una recomposición del tablero político en sus componentes de partidos parlamentarios, asentando el bipartidismo y sus correspondientes pactos, que marcarán el período inmediatamente posterior. No deja de tener también su peso en ello el inicio de la tercera y última guerra carlista ese mismo año de 1872; este rebrote de la violenta escisión civil en la que se sustanciaba algo más que una cuestión de linaje representaba, al tiempo, una amenaza de desestabilización y un acicate para el pacto en el que se neutralizarían las dos vertientes más moderadas del liberalismo burgués hasta su definitiva imposición. Esta se produce a raíz de la efímera experiencia de la Primera República (1873) y su fracaso: tras diversos pronunciamientos militares, llegan en 1875 Alfonso XII y un nuevo régimen político en torno al pacto de restauración establecido, incluso para el turno en los gobiernos, entre los conservadores de Cánovas y los «progresistas» de Sagasta. En la imposición final de su modelo de liberalismo burgués conservador inciden tanto el impulso a la ideología capitalista y su peso político como la amenaza sentida a partir del desarrollo del movimiento obrero, de cariz internacionalista y socialista, desplegado en movilizaciones, medios de comunicación y estructuras sindicales y políticas. Todo ello revela en esta década la urgencia de establecer

un ideario nacional (con su correspondiente imaginario) que suelde las fisuras y mitigue los conflictos en favor de una pretendida unidad de la nación, un idealizado pueblo sin diferencias económicas, sociales o regionales o, mejor dicho, que podían neutralizarlas en unos elementos de identidad colectiva.

Tal escenario (esquemmatizado de manera tan breve como reductiva a algunos de sus ejes) no deja de tener su correlato (entre la respuesta, el seguidismo o la búsqueda de alternativas) en el campo cultural y, más específicamente, literario. Con una compartida conciencia de crisis, también el mundo de las letras, en una intersección de intereses de conservadores y liberales, conjuga sus esfuerzos para «reconstruir la nación». Por citar solo hechos señeros, es el momento en que Pérez Galdós (1873) inicia la serie de sus *Episodios nacionales* y la «academia» (no solo la Real) impulsa la recuperación de clásicos y, de modo más preciso, revaloriza el siglo xvii, haciendo fructificar una semilla romántica, por la que el positivismo desplaza (casi) definitivamente al neoclasicismo, sobre todo en el aspecto de su carácter universal, esto es, supranacional e impermeable al paso del tiempo y de la historia. Ni los vaivenes ni las tensiones faltan en este proceso, como se manifiesta de manera paradigmática en modelos que siguen el ya establecido por Gil y Zárate en los dos volúmenes de 1842 y 1844, reeditados en estos años. Así se manifiesta en fórmulas mixtas, explicitadas ya en las portadas de obras como los dos tomos de las *Lecciones de literatura general y española* (1870), de Sánchez de Castro, o los otros dos de *Principios generales de literatura e historiografía de la literatura* (1872) de Manuel de la Revilla y Pedro Alcántara García. Y los intentos de conciliación no diluyen la pugna entre los dos extremos, bien representados por los *Elementos de literatura* (1875) de Monlau y el *Curso histórico-crítico de la literatura española* (1871) de Fernández Espino, respectivamente (Reyes, 2010).

Pese a las resistencias, el cambio se impone y lo hace en sintonía con la dinámica generalizada en Europa. Así, la obra de referencia serán los siete volúmenes (1861-1865) de la *Historia crítica de la literatura española*; aunque en ella Amador de los Ríos solo alcanza al siglo xvi, resulta determinante en la imposición del historicismo en la mirada sobre las letras hispanas en el último tercio de siglo, apoyándose en un positivismo que desde la filología estaba alcanzando hitos determinantes de la nueva consideración de la literatura, como la edición de Quevedo por Fernández Guerra en una BAE en pleno apogeo o las aportaciones de José María Asensio en la recuperación de textos y documentos, como los atinentes a Cervantes y a Pacheco y su celebrado *Libro de retratos*. La edición desde 1863 de la obra completa de Cervantes a cargo de Cayetano Rossell (con suscripción publicitada en *La Ilustración*) y las notas y estudios eruditos de Aribau y La Barrera puede considerarse por su alcance la marca de un giro cuyo faro europeo representa la *Histoire de la littérature anglaise* de Hippolite Taine, de 1864 y su consagración del historicismo. Al otro lado de la cronología abarcada por nuestro estudio se sitúa el inicio de las publicaciones de Menéndez Pelayo, sobre todo a partir de su acceso a la cátedra universitaria (1878) y la aplicación del programa de historia de la literatura presentado para la ocasión.

Con el entramado ideológico resultante del entrecruzamiento de todas estas líneas como algo más que un telón de fondo inicia su andadura *La Ilustración Española y Americana*. La cohesión de todos sus hilos, de la política a la consideración de lo literario, ayuda a entender por qué, sin ser un periódico marcadamente sesgado en las contiendas partidistas del momento, la cabecera establece un discurso periodístico en perfecta sintonía con el ideario del liberalismo burgués o, mejor dicho, como uno de sus nutrientes. En síntesis, lo que adquiere atractiva presencia en las páginas ilustradas del semanario es la celebración de una imagen de nación identificada con una clase burguesa en fase de asunción de su papel de protagonismo rector y caracterizada por sus intereses económicos, determinantes de su apertura a Europa y el mundo, e ideológicos, plasmados en unas

pretensiones identitarias. El concierto de innovación y tradición se materializaba en las páginas de la revista en la alternancia de informaciones sobre inventos y avances tecnológicos y de exaltación de lo costumbrista, pero también en la propuesta de asentar el vigor de las letras del presente en las raíces de un pasado que ha de verse ordenado, histórica y canónicamente ordenado, con un propósito en cuyos pliegues lo estético funciona como eficaz excipiente de lo ideológico, en clave de manifiesto proyecto político nacional.

El rasgo, de carácter general, se acentúa a partir de la liquidación de la andadura de *El museo universal* (1857-1869) tras ser adquirido por Abelardo de Carlos y Almansa y sustituido por *La Ilustración Española y Americana*, cuyo primer número (25 de diciembre de 1869) afirma la voluntad de convertirse en heredero al encabezarse como año XIV, en clara referencia a las trece anualidades del *Museo*. De este mantiene el liderazgo en el segmento de la prensa ilustrada y algunos de sus materiales habituales. Se diferencia por lo ya apuntado en el cambio semántico de «museo» a «ilustración» y plasmado en el indicativo «periódico de ciencias, artes, literatura, industria y conocimientos útiles». Los dos últimos elementos ya anuncian que lo ilustrado es algo más que un adorno de las páginas, conectando con un programa de raíz dieciochesca invocado también en algunos rasgos de sus grabados sobre artilugios, frente a una concepción del pasado orientada a convertirlo en algo encerrado en una urna para su contemplación distanciada. Así se impone en el rasgo más distintivo, afirmando en la denominación de «periódico» los rasgos con que hoy identificamos el concepto, esto es, una atención a la actualidad noticable y su identificación con lo político y lo socioeconómico.⁴ Con esta clave y al servicio de estos intereses aparecen los grabados, que cumplen en buena parte la función que sigue desempeñando la fotografía en el periodismo actual. Su eficacia, junto a la calidad de las planchas y la impresión, permitió que, pese a la extensión del fotoperiodismo ya en el cuarto final del siglo, la cabecera mantuviera su actividad hasta 1921 de manos de los herederos del fundador.

3. ILUSTRACIONES, RETRATOS E ICONOS

Conviene hacer algunas consideraciones previas para acercarnos a la función del retrato en el periódico. Ya desde la introducción de la revista como continuación de *El Museo Universal*, se insiste en destacar la convivencia entre literatura y arte, texto e imagen, en sintonía con el éxito de la prensa ilustrada. La dualidad en *La Ilustración*, su carácter híbrido, se refleja claramente en los índices incluidos para la encuadernación de cada tomo semestral reuniendo las entregas precedentes; en este material paratextual se distinguen el «Índice de los grabados» y el «Índice de los principales artículos», como los dos componentes sustanciales de la publicación. Además, casi desde el principio, aparece una sección fija (aunque no nos hemos detenido a precisar su inicio exacto, es recurrente en el periodo que estudiamos) llamada «Nuestros grabados», donde se recogen comentarios de dispar naturaleza sobre las imágenes de cada número, como una forma de articularlos sin que pierdan su individualidad los componentes de una galería en proceso de desarrollo.

La gran cantidad de ilustraciones dificulta, al menos por ahora, establecer una clasificación definitiva. Sin embargo, de manera introductoria y metodológica, podría hacerse una distinción básica de grandes categorías. Por un lado, encontramos grabados de carácter artístico, diseñados para divulgar las novedades en pintura, escultura o arquitectura, elementos destacados de la tradición artística o curiosidades exóticas, presentados como reproducciones de obras de arte. Por otro lado, y mucho más numerosos, aparecen los

⁴ La relación directa con la orientación presentista (Moro Abadía, 2006) en la mirada sobre el pasado es evidente.

que podríamos llamar «grabados documentales», que desempeñan una función similar a la de las imágenes periodísticas del siglo xx con la fotografía. Dentro de esta categoría se identifican varios subgrupos; el de sucesos engloba imágenes de guerras, exposiciones y acontecimientos varios, funcionando como auténticos reportajes gráficos; el de lugares y costumbres reúne representaciones de urbanismo más o menos exótico, monumentos de índole diversa y elementos de tipismo, incluyendo figuras y costumbres, enriqueciendo el paradigma romántico del costumbrismo con una ventana a los tipos y formas de vida de culturas alejadas; el de inventos y artilugios para la industria y la vida práctica compone una importante y novedosa categoría de divulgación científica, evocadora de las imágenes contenidas en la *Encyclopédie Méthodique*; y, finalmente, el de los retratos, con su mixtura de figuras de actualidad y recuperaciones de referentes «clásicos». En todos los casos, en una feliz mezcla de estética realista, avances en las técnicas de grabado y vocación testimonial de la prensa, se impone una sensación de verismo, que resultará de eficacia indudable cuando se trata de pasar del sentido puramente físico de la imagen a su valor ideológico, nocional o axiológico.

Por otra parte, hay que tener en cuenta que estas categorías no son completamente estancas y que a menudo se entremezclan. Por ejemplo (y en la cronología del certamen cervantino), las ilustraciones que acompañan el relato de la visita del rey a Arcachon (1879) combinan elementos narrativos, paisajes, urbanismo y retratos de grupo.⁵ Otro caso representativo es la cobertura de salones y exposiciones, donde a las imágenes de los pabellones o salas se suman reproducciones de las piezas exhibidas y retratos de sus autores. Finalmente, un ejemplo cercano a nuestro tema es la doble ilustración que en el número del 30 de marzo de 1879 acompaña la evocación del historiador Juan de Mariana, compuesta por su retrato y el grabado del solar de su casa natal.

Este sería el marco interno en el que se sitúan los retratos que pretendemos analizar. Pasamos ahora, de forma igualmente esquemática, a lo que podríamos llamar el contexto externo, que define la peculiaridad del semanario en relación con el panorama periodístico de la época, en concreto en lo relativo a la cantidad de retratos publicados y el tratamiento dado a esta modalidad de representación.

La revista es una de las publicaciones periódicas más continuadas del siglo xix en el ámbito hispano, con más de sesenta años de vigencia, hasta el comienzo de la tercera década de la centuria siguiente. Por ello, con la profusión de imágenes (que penetran incluso en el apartado de anuncios comerciales) y la calidad de las mismas, desempeña un papel crucial en la difusión de contenidos culturales, científicos y literarios con un apoyo fundamental en su parte gráfica. Más allá del valor de un elemento de ornato o amenidad, sus imágenes resultaron esenciales para captar la atención y transmitir mensajes claros, y funcionaron como un lenguaje universal que trascendió barreras educativas, permitiendo el acceso a la información incluso a sectores menos letrados, ampliando el radio de su impacto. Su flexibilidad creativa adaptó estilos al hilo de las modulaciones estéticas y de acuerdo con la materia de lo representado, en muchos casos simplificando conceptos complejos y facilitando la comunicación visual.

⁵ El número de 30 de agosto incluye en portada, a manera de documento gráfico, un grabado con la llegada de los reyes a la estación francesa ocho días antes, recogiendo en páginas interiores un profuso reportaje con imágenes del recibimiento, las villas en que se alojaron, edificios y lugares característicos de la localidad y un paseo en barca con los anfitriones. El 8 de septiembre, además de un artículo, «Arcachon», de Rodríguez Correa, se incluye un grabado del salón donde se reunía el monarca con la archiduquesa María Cristina, cuyo retrato aparecía en el número de 30 de mayo. Finalmente, el 22 de septiembre se da a la luz un grabado costumbrista, «La ostricultura en Arcachon», sobre una actividad típica de la zona. En anexo se incluyen los enlaces a la digitalización de las páginas y números correspondientes de la revista en la Hemeroteca Digital Hispánica; los no incluidos por no formar parte del objeto central del trabajo, como en este caso, tienen acceso directo a través del calendario.

Las ilustraciones no solo complementaron los textos, sino que también se consolidaron como elementos autónomos con valor cultural y propagandístico. Fueron utilizadas para exaltar logros nacionales, glorificar figuras históricas y promover ideales de modernidad. Además, sirvieron para construir identidad, crear narrativas visuales coherentes y reforzar iniciativas de índole variada (políticas, culturales, económicas...) y sus valores asociados. Desde una perspectiva artística, las ilustraciones reflejan el virtuosismo de los grabadores y dibujantes que participaron en ellas, convirtiendo la prensa, con aportaciones como las de esta cabecera, en un vehículo de arte y cultura. Las imágenes actuaron como archivo visual del siglo, proporcionando a sus lectores una valiosa ventana a los acontecimientos del momento y a sus protagonistas, pero también a las sensibilidades, jerarquías y estéticas vigentes. En definitiva y con carácter general, *La Ilustración Española y Americana* destacó como un medio integral de divulgación cultural, social y artística durante su tiempo. Durante el siglo XIX, la prensa con ilustraciones desempeñó un papel crucial en la democratización de la cultura visual y la construcción de nuevas narrativas históricas. *La Ilustración Española y Americana* se inserta en esta corriente, acercando al público masivo no solo una iconografía de personajes relevantes, sino también una pedagogía visual que permitía a los lectores reconfigurar su entendimiento del pasado y de su propio presente. La galería incluye una amplia variedad de figuras históricas, culturales, políticas y científicas, no solo de España, sino también de ámbito internacional, reflejo del interés de la revista por documentar la actualidad y rendir homenaje a figuras relevantes en distintos campos.

En este marco el retrato tuvo un lugar preeminente, con efectos en el plano simbólico y en el funcional. Impulsados por los avances tecnológicos en la producción del grabado y los primeros pasos en la difusión de la fotografía, los retratos llenaron las páginas de *La Ilustración*, siendo uno de sus rasgos distintivos en el panorama de la prensa ilustrada española en esas décadas. Ubicados en un conjunto marcado por el carácter documental propio del periodismo gráfico moderno, las imágenes de los personajes venían nimbadas por un aura de veracidad, acentuada por el tratamiento realista. Realizados mediante técnicas como xilografías a contrafibra y litografías, los retratos legitimaban a figuras públicas, destacaban su autoridad y fomentaban un sentido de pertenencia nacional. También cumplían una función pedagógica al acercar las élites intelectuales y políticas a un público más amplio. Esta familiarización de las figuras de relieve se desarrollaba sobre todo con los personajes de actualidad en las distintas materias acogidas en la revista y enumeradas en su subtítulo, lo que se traslucía en una notable variedad en la selección, incluyendo figuras de las áreas más dispares y de dentro y fuera de las fronteras nacionales. Esto último respondía a la concepción liberal de un capitalismo burgués que buscaba ampliar la dimensión de sus relaciones comerciales, al tiempo que fomentaba el interés por un contexto mundial, en el que la política de la Restauración buscaba encontrar una forma de homologación, sin prescindir de las esencias nacionales. De ahí el interés por los grandes eventos, tanto bélicos como industriales y comerciales, pero también el énfasis en acercar a los lectores los rostros de los protagonistas.

En la galería resultante ocupan un espacio digno de consideración los retratos de artistas y escritores, asentando el peso del vector cultural en el asentamiento de un modelo. No se debe prescindir de que la inclusión de retratos en un medio con tanta repercusión obedece a un propósito muy estratégico: reafirmar el lugar de la literatura en el panteón cultural y destacar su relevancia en un momento en que España buscaba afianzar su identidad nacional tras décadas de conflictos políticos y sociales. De esta manera, este fenómeno no solo realza el estatus de los escritores (Cárdenas Luna, 2019b), sino que también consolida a *La Ilustración Española y Americana* como una plataforma influyente

en la legitimación de figuras literarias. Este semanario se convierte en todo un referente, en un espacio donde se mezclan y potencian numerosos elementos culturales que refleja y configura la identidad social y cultural de su tiempo. En este contexto, el retrato se convirtió en un medio poderoso para conectar a los lectores con las figuras clave de su tiempo, integrando lo visual y lo textual en una fórmula que definió el éxito de *La Ilustración Española y Americana* como una ventana privilegiada al panorama cultural del siglo XIX. En un periodo marcado por cambios políticos y sociales significativos, la publicación se erige como un escaparate de la cultura, con especial énfasis en el retrato como medio no tanto para inmortalizar a figuras prestigiosas de la época como para popularizarlas entre un público amplio.

Aunque volveremos a la consideración de la iconografía de los contemporáneos, de cara al núcleo de nuestro interés es preciso comenzar constatando que, en relación a aquellos, los retratos de los creadores de los siglos XVI y XVII no son excesivamente abundantes, aunque tampoco faltan, desplegando una tipología relativamente variada. Así, junto al retrato *stricto sensu*, como el ya citado del historiador Juan de Mariana,⁶ encontramos reproducciones de monumentos, como el dedicado a Vicente Espinel (30 de mayo de 1876) o a la estatua de Teresa de Jesús (8 de octubre de 1875); acercamientos literarios a los semblantes conocidos o no tanto, como en la doble entrega de «El retrato menos conocido de Francisco de Quevedo» (15 y 22 de noviembre de 1876); o autorretratos de pintores como Velázquez en *Las meninas* o Murillo (*infra*).

A esta aproximación cuantitativa debe sumarse algunas observaciones relativas al arte de la representación de personas. Desde un punto de vista estético, los retratos revelan una transición fascinante entre la tradición pictórica del retrato áureo, heredada de aquellas representaciones de los siglos XVI y XVII hispánicos, y las nuevas técnicas gráficas impulsadas por el desarrollo de la prensa ilustrada. *La Ilustración Española y Americana* se beneficia de los avances en técnicas gráficas como la xilografía y la litografía, sustituida por la zincografía, que permiten una mayor fidelidad en la representación de los rostros y detalles de los retratados. Los retratos de escritores suelen estar basados en pinturas, grabados antiguos o descripciones literarias, reinterpretados bajo los cánones estéticos del siglo XIX. En términos formales, los retratos combinan un naturalismo moderado con una clara idealización que los conecta con los valores decimonónicos. En comparación con los retratos paratextuales de los dos siglos precedentes (Cárdenas Luna, 2019a), los de la revista se distinguen por su capacidad de reproducir detalles expresivos y por la calidad de su impresión, adaptada a una publicación periódica que pretendía ser accesible para la burguesía ilustrada.

En cuanto a su calidad artística, las imágenes presentan un rigor técnico que dialoga con la maestría renacentista y barroca, adaptado a los condicionantes de la reproducción industrial. Así, la labor de los grabadores e ilustradores se muestra meticulosa en los detalles faciales y en la indumentaria, elevando el carácter individual del retratado, a menudo con una sobriedad que remite a los cánones clásicos. Esto refuerza su valor como testimonio gráfico de la época. Además, el contexto de publicación de estas imágenes aporta una clave de lectura enriquecedora. Sin duda la variedad de los personajes en procedencia, clase social, actividades o género daba campo abierto a la aplicación de diferentes estilos y técnicas al reproducir sus efigies, propiciando la amenidad, pero su efecto, a nuestro juicio, debía ser más poderoso en la configuración de un auténtico panteón viviente en cuyo espacio todos los retratados adquirirían una especie de aura adicional, al hacerse patente

⁶ Pueden sumarse, sin pretensiones de exhaustividad, el retrato de Juan de Iciar (15 de julio de 1877), junto al modelo original del que se hace la reproducción, o el de Cervantes, en el que nos detendremos más adelante.

que eran dignos de ser incluidos en tan ilustre galería. Aunque en número más escaso, cuando en ella el lector encontraba una representación de un escritor o un artista del pasado esta venía con el nimbo de prestigio, aunque a veces desde una visión presentista. Hay que recordar, no obstante, que esta condición de mantener vigencia y tener validez para un receptor (o simple conocedor) moderno es requisito imprescindible del clásico.

Por lo que toca a su valor histórico, la galería no solo constituye un repertorio visual, sino también un testimonio de las aspiraciones ideológicas del XIX. Los retratos no eran meramente estéticos; estaban acompañados con frecuencia por biografías o artículos que contextualizaban a las personas representadas. A través de sus retratos, *La Ilustración Española y Americana* construye un panteón de héroes o santos culturales, científicos, políticos y literarios, cuyas trayectorias fueron clave en los debates de identidad nacional y los ideales de progreso.

Este enfoque combinaba arte con educación, cumpliendo el objetivo ilustrativo de la publicación. De esta forma, la selección editorial que se realiza, lejos de ser neutral, refleja las tensiones entre tradición y modernidad, así como entre la herencia imperial y los desafíos de un mundo cada vez más globalizado. La galería funciona como un registro de las personalidades influyentes de los siglos XIX, pero al incluir en este propósito documental de la actualidad una gavilla selecta de figuras del pasado les confiere un valor histórico o, con un sentido más amplio, asienta el devenir histórico como una continuidad en la que puede reconocerse la identidad de una nación. Téngase presente en este punto que la tirada de la publicación, que llegó a alcanzar los 2.000 ejemplares, no podría equipararse a la de cabeceras como *Blanco y Negro* (100.000) o *Mundo gráfico* (120.000), pero son ya productos del siglo XX, cuando tecnología, alfabetización, economía y hábitos socioculturales estaban en un nivel más avanzado. En su relativa modestia, sin embargo, *La Ilustración* llegó a un público de cierta amplitud, aunque debió de estar formado en esencia por la burguesía media y alta, partícipe de los valores expuestos y rectora de la andadura política en los inicios de la Restauración. Y ello impulsaría, sin duda, la eficacia del discurso visual de sus páginas.

Volviendo a la representación de los retratos de escritores en la revista entre 1870 y 1880, esta sección ocupa un lugar destacado como parte de un proyecto cultural y editorial que busca articular una narrativa nacional e hispánica a través de las figuras literarias más emblemáticas. Los retratos de escritores no son simples ornamentos gráficos; constituyen, sobre todo, un recurso visual y simbólico para reforzar el carácter cultural y propagandístico de la publicación. Autores considerados áureos, como Cervantes, que aparece en repetidas ocasiones, es representado con un doble propósito: por un lado, legitimar un pasado glorioso vinculado a la hegemonía cultural y política de España, y, por otro, inscribir a estos escritores en una narrativa contemporánea que los presenta como ejemplos morales y culturales para el lector moderno y para los escritores que tienen que atender a su demanda.

El hecho de que *La Ilustración Española y Americana* intercale retratos de figuras del Siglo de Oro con autores contemporáneos del siglo XIX (Gertrudis Gómez de Avellaneda, Antonio Arnao, Ramón de Campoamor, entre otros) y escritores internacionales como Victor Hugo o Théophile Gautier, responde a un proyecto editorial consciente que busca establecer un diálogo entre la tradición literaria y los valores literarios del presente. Este planteamiento tiene implicaciones significativas desde el punto de vista simbólico, cultural y político, ya que enmarca a los autores clásicos y modernos dentro de un mismo panteón cultural. Cervantes se presenta como símbolo del apogeo literario español y actúa como un eje central en esta narrativa que representa un ideal al que los escrito-

res contemporáneos aspiran. Y al mostrarlo intercalado con autores españoles modernos parece que se ve reforzada la idea de continuidad de la excelencia literaria del país.

Como marco del tratamiento visual del autor del *Quijote* que vamos a considerar a una doble faz, es ilustrativa la frecuencia con que aparece en las páginas de la revista a lo largo de la década, desde que el 15 de enero de 1871 Antonio María Segovia lo señalara como modelo de imitación para superar los males señalados en su artículo «Traducción del castellano puro a la jerga de moda». Le seguirían, entre otros ejemplos, el poema «Cervantes» (30 de abril de 1875), unas adiciones a las notas del *Quijote* (30 de agosto de 1875), el artículo «Una quijotada de Cervantes y la inspiración del *Quijote*» (22 de abril de 1876) y una semana después el homenaje con motivo de su aniversario, la imagen de la ruina de la casa donde fue preso en Argamasilla (15 de septiembre de 1876), una noticia de la edición fotolitográfica del *Quijote* (30 de octubre de 1876), una adición o apéndice a la nota del *Quijote* (15 de noviembre de 1876), el ensayo «Cervantes, poeta épico» (8 y 15 de octubre de 1877) y el de «Más quijotadas» de Hartzenbusch en el mismo número (22 de abril de 1878) en que Luis Vidart daba su primera entrega de «Algunas ideas de Cervantes sobre la literatura preceptiva» (continuado el 15 de mayo), la noticia y comentario del monumento a Cervantes en Nueva York (8 de enero de 1879), «La verdad sobre el *Quijote*» de Manuel de la Revilla (en cuatro entregas a partir del 15 de mayo de 1879), el poema «En la casa de Cervantes» (30 de septiembre de 1879) y una vuelta a la conmemoración monumental del alcalaíno (15 de octubre de 1879). No se escapará la concentración de elementos publicados en torno a la fecha establecida para la muerte de Cervantes, en línea con los procedimientos de conmemoración y panteonización, pero ha de atenderse también a la insistencia registrada en torno al desarrollo del certamen cervantino que ocupará la segunda parte de este artículo.

Las imágenes de Miguel de Cervantes publicadas en la revista entre 1870 y 1880 reflejan, como en casos similares, un claro propósito de reafirmación cultural y nacionalista. En las respectivas secciones de «Nuestros grabados», los comentarios que acompañan estas representaciones suelen destacar su relevancia como icono del Siglo de Oro español. Además, subrayan tanto su contribución literaria como su simbolismo en la identidad cultural de España, aprovechando la faceta que se consideraba de héroe militar.

En lo particular, la repetida aparición de Cervantes en este periódico responde a dos grandes objetivos: en primer lugar, la glorificación de la tradición literaria española, en la que Cervantes es enaltecido como el símbolo de la creatividad y el ingenio literario; su figura se utiliza como representación del esplendor de un período áureo, época percibida como la cúspide cultural y artística de España. En segundo lugar responde al propósito de exaltación cultural y nacionalista: en un contexto en el que España enfrentaba desafíos políticos y territoriales, destacar a Cervantes y su legado reforzaba el orgullo nacional. Esto servía para proyectar una imagen de continuidad histórica y cultural ante una audiencia mayoritariamente burguesa, interesada en consolidar su identidad a través de referentes como Cervantes, que podía alcanzar una dimensión universal sin dejar de presentarse como encarnación de las esencias nacionales.

La elección de Cervantes no es fortuita: su obra, especialmente *Don Quijote*, no solo es reconocida como patrimonio nacional, sino también como un elemento que trasciende fronteras, posicionando a España en el mapa cultural global. Esta representación icónica cumple, por tanto, una doble función: reafirmar la identidad nacional y proyectar una imagen de relevancia cultural internacional.

La procedencia de las imágenes publicadas refleja una estrategia consciente para divulgar tanto su rostro como los elementos que lo rodean, incluyendo sus obras y la simbología que suscitan. El retrato de Cervantes enmarcado por elementos alegóricos,

como el escudo heráldico o las armas, enfatiza su estatus como figura heroica, casi mitificada, mientras que otras imágenes, como su busto, transmiten una visión más cercana y humana.

El primero de los retratos de Cervantes (figura 1) se publica en la entrega más cercana al reiterado aniversario en 1872, en el número de 24 de abril, y aparece encuadrado en un marco ornamental.



Figura 1. Retrato de Cervantes,
24 de abril de 1872



Figura 2. Copia del retrato del autor por William Kent
para la edición del *Quijote* en Londres, 1738

Podríamos decir que este retrato tiene su origen en una ilustración creada por William Kent en 1738 para una edición inglesa del *Quijote*, basada en la autodescripción que Cervantes ofrece en el prólogo de sus *Novelas ejemplares*. Esta ilustración de Kent se difundió ampliamente en Europa y fue reproducida en numerosas ediciones posteriores de las obras del autor, realizándose en torno a 1800 una copia en cuadro (figura 2). Por lo tanto, es probable que este retrato haya aparecido en publicaciones más cercanas en el tiempo a esta versión para *La Ilustración*.

Es interesante mencionar que es en esta misma revista donde se publica en el 11 de junio de 1911 por primera vez el retrato de Cervantes atribuido a Juan de Jáuregui, según se explica en el artículo Narciso Sentenach. Este aporta detalles de su descubrimiento: «en la primavera de 1910 el artista valenciano y restaurador de cuadros, José Albiol, profesor por aquel entonces en Oviedo, le informa de la existencia de este cuadro, que había comprado y mandado restaurar apareciendo entonces las inscripciones que no dejaban lugar a dudas de su identidad («Miguel de Cervantes») y de su autoría («Juan de Jauregui pinxit anno 1600»).

El retrato cervantino que nos ocupa es una xilografía que muestra el busto del autor enmarcado por una estructura arquitectónica ornamental, similar a un retablo. El marco incluye detalles decorativos como columnas y elementos que aluden a la vida del soldado

⁷ Fue a partir de 1917 que se extendió la creencia sobre la veracidad del retrato, a partir de la convicción y la firme defensa que hizo de ella Rodríguez Marín. La superchería fue desmontada por Lafuente Ferrari (1948), con consideraciones de interés a propósito de lo considerado en estas páginas.

escritor. El rostro de Cervantes aparece idealizado, con una expresión serena y digna. La indumentaria refleja una estética propia de la España de los Austria, con una gorguera y un jubón ajustado. Sobre los aspectos fisionómicos destaca la significativa iconografía, que constituye todo un programa interpretativo y valorativo. El nombre «Cervantes» aparece destacado justo debajo del retrato, enfatizando la identidad del autor como una figura central de la cultura española y universal. El marco arquitectónico refuerza la monumentalidad y la atemporalidad de Cervantes como figura histórica.

En la parte superior se muestra el casco con penacho que alude a su faceta militar a la vez que refuerza la idea de ennoblecimiento, linaje y honor. Justo debajo, esto se manifiesta en un escudo de armas; a falta de una heráldica real, propia de un linaje aristocrático que el autor no poseía, se figuran dos ciervos que simbolizan su nombre. Las columnas evocan un marco arquitectónico clásico, con asociaciones al renacimiento, en el que trata de mantenerse a un Cervantes alejado de los excesos barrocos. En un sentido simbólico, las columnas representan solidez, permanencia y grandeza cultural, atributos que podrían aplicarse a la importancia del legado literario en proceso de convertirse en emblema de la nación.

En la parte inferior, siguiendo el modelo consagrado en las ilustraciones del *Parnaso español* de López de Sedano (Ruiz Pérez, 2021), se reúnen una serie de elementos que componen un retrato simbólico y una esquemática biografía de la figura representada. Se trata de objetos traídos en una clara evocación de las facetas de la vida de Cervantes, así como de los valores y temas centrales de su creación literaria, especialmente *Don Quijote de la Mancha* y su simbología caballeresca. La lanza es un símbolo clave en *Don Quijote de la Mancha*, representa los ideales caballerescos y la lucha, a menudo absurda o imaginaria. Alegóricamente, la lanza alude también al enfrentamiento entre la realidad y la fantasía, un tema central en la obra de Cervantes, además de acercarse al poeta-soldado. La adición de la media luna apunta a las conflictivas relaciones con el Islam, destacando cómo la espada cristiana descansa sobre la lanza, en señal de triunfo. Con uno de los episodios de esta relación, el cautiverio en Argel, se corresponden los grilletes y la reja, que no dejarían de apuntar también a otras prisiones reales del abastecedor de la armada y a la idealizada como lugar de génesis del *Quijote*. A su lado, el pan y el humilde jarrito de agua completan esta imagen y la proyectan a la proverbial pobreza en que se movió el escritor. Finalmente aparece el recado de escribir, como atributos propios del creador literario: pluma, tintero y papel.

El conjunto es en sí mismo un eficaz aparato de canonización. A ello se añade, además, el recuerdo de las series o galerías de retratos que adoptan todos los elementos descritos o la mayoría de ellos, en una secuencia que lleva desde el *Libro de retratos de Pacheco*, pasando por Sedano, hasta la colección (Ruiz Pérez, 2019) de *Españoles ilustres de los siglos XVI y XVII*, que se prolonga a inicios del siglo XIX. La consagración reúne, pues, lo individual y lo colectivo, como a partir de Cervantes se pretendía construir un icono representativo del genio singular y del conjunto de la nación.

Algo más de un año después, el 1 de agosto de 1873, la revista incluye una nueva efigie cervantina, en este caso como reproducción directa de una pieza artística de existencia previa. El grabado del busto escultórico del escritor (figura 3) lo muestra desnudo de ornamentos y presentado con mayor realismo que el anterior, entendido en el sentido que se daba a esta estética en el momento. La textura de la barba, los pliegues del cuello de la gorguera y los rasgos faciales marcados sugieren una interpretación más cercana al naturalismo. La ausencia de marco ornamental y de elementos añadidos refuerza esta impresión.



Figura 3. Reproducción del busto de Cervantes por Rosendo Noba (1 de agosto de 1873)



Figura 4. Grabado de G. Doré para la edición del *Quijote* (1863)

Como en otras ocasiones, el comentario incluido en la sección «Nuestros grabados» aclara al lector que contempla la imagen su procedencia y sentido:

La memoria del autor de *El Quijote*, de aquel desdichado Manco de Lepanto que tantas amarguras pasó en este mundo, ha sido honrada y venerada a porfía, y lo será mientras España sea España, perdurablemente.

Innumerable son los retratos de Cervantes que han ejecutado artistas distinguidos, inspirándose en su entusiasmo y guiados por la minuciosa descripción de su propia persona que legara a la posteridad el autor de *Los trabajos de Persiles y Segismunda* [sic], y el grabado de la página primera de este número es copia de un nuevo retrato del insigne Manco de Lepanto, hecho por el conocido artista don Rosendo Noba, joven escultor de Barcelona, y presentado en la sección española de la Exposición Universal de Viena, y premiado por el jurado.

(...) el busto de Cervantes, de barro cocido y tamaño natural, señala nuevos progresos, muy satisfactorios para el señor Noba.

Ha sido hecha esta obra por encargo de un conocido cervantista de Barcelona, quien lo destina para el adorno de su biblioteca.

Una lectura atenta revela, además de la estrategia conjunta articulada en la conjunción de imagen y texto, la mayor parte de los elementos a los que hemos hecho referencia: el lugar de la memoria, el esquematismo emblemático del autor como herido en gloriosa batalla, la veneración y el vínculo a una concepción de la nación patria que tiende a lo eterno y se proyecta en lo universal. No menos importante es la existencia de un cervantismo con pretensiones de integral y que se desliza entre lo privado y lo público. Añadamos que la voluntad de una representación de rasgos realistas no excluye concesiones a la imaginación y una manipulación de la imagen, donde parecen superponerse, en particular en el tratamiento de bigotes y perilla, la del creador y su figura, tal como la inmortalizara una década antes Gustave Doré en sus ilustraciones para la edición fran-

cesa de 1863. El aparentemente sencillo busto de terracota adquiere, así, un alto vuelo con las alas otorgadas por *La Ilustración*.

Unos cotejos permiten avanzar en el tratamiento de la figura cervantina en la revista y, por extensión, algunas de las líneas de actuación de la prensa periodística a lo largo de los tres primeros cuartos del siglo XIX en relación a los autores y obras que están consolidando (en gran parte gracias a su ayuda) la consideración de «áureos». Así, mientras los retratos de autores contemporáneos buscan reflejar la personalidad y el contexto inmediato, las imágenes de Cervantes tienen una intención claramente distinta: proyectar una idea de atemporalidad y trascendencia, casi como si se tratara de una figura sacralizada. Se aprecia al considerar lo observado en las páginas precedentes con el efecto que transmite, por ejemplo, el retrato de Gertrudis Gómez de Avellaneda publicado unos meses antes que el busto cervantino (figura 5) y la diferente sensación que transmite a los lectores de *La Ilustración*.



Figura 5. Gertrudis Gómez de Avellaneda,
24 de febrero de 1873



Figura 6. Reproducción del autorretrato
de Murillo, 30 de marzo de 1879

Se trata de una imagen cercana, donde vemos a la escritora en un gesto sereno y ataviada con unas ropas que evocan un entorno cotidiano y cercano al lector, que invita a reconocer su humanidad. Y algo similar cabe observar en las abundantes imágenes de autores nacionales y foráneos, aunque en el caso predominante de personajes masculinos se les representa de un modo más solemne y protocolario, que no desdice su carácter de *vera effigies*. El tratamiento contrasta con el otorgado al semblante cervantino, a partir de las dificultades para tener certeza sobre su verdadero rostro. De ahí que su retrato aparezca acompañado de elementos simbólicos, como columnas arquitectónicas o escudos heráldicos, o se acuda a su representación a través de una pieza escultórica, que ya funciona en sí misma como un elemento de celebración y refuerza un aire de inmortalidad y grandeza histórica. En síntesis, los retratos de Cervantes son un ejercicio de exaltación del pasado, mostrando al autor como un símbolo de la tradición cultural española. Este contraste nos

habla no solo de la intención editorial, sino también de cómo la representación visual responde a los discursos de identidad nacional y memoria histórica de la época.

La aparición del retrato de Murillo el 30 de marzo de 1879 nos permite, en lugar de hacerlo en las diferencias, incidir en lo que tiene en común con los de Cervantes para atisbar su carácter programático. No es escasa la atención prestada por la revista a los pintores de los siglos XVI y XVII, con particular incidencia en Velázquez y sus obras más destacadas. En el caso de Murillo, cuyos lienzos se habían reproducido en los años previos, la elección del autorretrato responde al doble propósito de ofrecer a la vez una muestra de su arte pictórico y de su semblante y, junto a ello, destacar el rasgo de novedad y originalidad del recurso a la ruptura del plano y de la distancia con el espectador por medio de la mano que se posa sobre el marco dentro del marco, en un gesto que podríamos caracterizar de «romántico», acercando el sentido más vulgar del término a la persistencia de una estética. No es, por tanto, algo casual ni alejado de las razones que movían los acercamientos a Cervantes. Todo ello (con lo que nuestra elección tiene de representativo) se enmarca dentro de un proyecto cultural del siglo XIX que buscaba exaltar a las grandes figuras de la historia de España —literatos, pintores y otros artistas— como símbolos de un pasado glorioso, con el objetivo de reforzar la identidad nacional en un momento crítico de su historia. Este propósito conecta directamente con la presencia reiterada de Cervantes en la misma revista, creando un discurso visual y narrativo que celebraba la universalidad de los genios españoles.

Tanto Murillo como Cervantes representan dos áreas fundamentales de la cultura española: el arte y la literatura (por otra parte, las dos facetas de *La Ilustración*). Sus retratos, acompañados de textos que ensalzan sus logros, son parte de un esfuerzo deliberado por recuperar y proyectar la imagen de una España culturalmente rica y universal, a pesar de la decadencia política y territorial que se había acentuado a lo largo del siglo XIX en conjunción con otros elementos de una profunda crisis, necesitada de afirmación identitaria. Además, este autorretrato de Murillo aparece en un momento en que su obra gozaba de un renovado prestigio internacional, ya que fue un período de redescubrimiento de los grandes maestros del barroco español, elevándolos a la categoría de figuras universales. Lo mismo ocurría con Cervantes, cuya obra, *Don Quijote de la Mancha*, no solo había consolidado su lugar como una de las cimas de la literatura mundial, sino que también se utilizaba como símbolo del «alma» española: noble, soñadora y resistente frente a la adversidad. Al publicar estos retratos, el periódico, construía un paralelismo entre la obra inmortal de Cervantes y las pinturas sublimes de Murillo, como una manera de recordar al mundo que, aunque España vivía su declive político, su influencia cultural permanecía intacta y seguía siendo motivo de orgullo nacional.

En síntesis, los retratos de figuras literarias contemporáneas reflejan la transformación de los escritores en símbolos del genio nacional, con un creciente reconocimiento social que va más allá de su obra. Este fenómeno se inscribe en un contexto político y cultural de búsqueda de cohesión nacional, donde la exaltación de los autores del considerado Siglo de Oro, como Cervantes, contribuye a articular un relato de prestigio y resistencia. La proliferación de retratos de escritores no solo refleja su preeminencia, sino que también desempeña un papel crucial en la construcción de la memoria cultural. A través de estas representaciones visuales, el periódico contribuyó a forjar la identidad cultural española, otorgando prestigio a los autores y humanizándolos, lo que fortaleció su vínculo con el público. *La Ilustración Española y Americana* se convierte, así, en un referente de gran importancia en la construcción de memoria cultural en la España de la segunda mitad del siglo XIX.

4. CERVANTES EN CONCURSO: ANUNCIOS, NOTICIAS Y RESULTADOS

En línea con el planteamiento general del monográfico en que se inserta el presente artículo, el eje de este apartado es la convocatoria de un concurso de imágenes plásticas cervantinas con el que el periódico muestra lo que en el género hay de conexión entre modelos culturales y realidad de la lectura, entre valor informativo y efectos pragmáticos y, en particular en este caso, entre texto e imagen, además de promover lo que en términos actuales podríamos considerar una interactividad entre la cabecera y sus lectores. Justo en la víspera del aniversario de la fecha establecida como la de la muerte de Cervantes, *La Ilustración* (22 de abril de 1877), con la firma explícita de su director-propietario, Abelardo de Carlos, se abre con la información de un «Certamen artístico» «para premiar trabajos artísticos que contribuyan a enaltecer la gran historia» del *Quijote* y «solemnizar mejor el aniversario de Cervantes». A todas luces, y en estas fechas, en la iniciativa se entrecruzan, junto a intereses publicitarios y de intervención en el mercado, la ideología de nación, el peso en ella de los referentes del canon literario, los valores que exaltan la iniciativa en la sociedad y los que apuntan a un hermanamiento de las artes en la cumbre de la sublimidad estética y, por concluir, el modelo de la actividad social de la burguesía. A efectos de visibilización de tales componentes y de apreciación en todos sus extremos de esta convocatoria, la tercera de este tipo hecha por *La Ilustración*, y de cómo se sustanció, comenzaremos por un conveniente repaso por los precedentes del concurso.

Esta línea de actuación se inicia algo más de tres años antes (30 de enero de 1874), cuando se anuncia la apertura de la convocatoria que quizá en ese momento aún no se daba como inaugural de una serie. De hecho ni se presenta como «primer certamen» ni en su definición hay nada que hiciera prever una continuidad. El objetivo es genérico: «premiar y difundir las obras literarias y artísticas que mejor correspondan a la índole de su periódico». El uso de la tercera persona se debe a que el sujeto de la frase y de la iniciativa es «la Empresa», y esto se refleja también en el modo en que se plantea la concesión de accésits, en forma de adquisición por «la Empresa». Los términos en que se explicita, en estricta coherencia con esta actitud, el sentido del concurso y su condición híbrida artístico-literario eximen de comentarios adicionales:

Este certamen tiene dos objetos; primero, proporcionar ocasión de que salgan a luz aquellos ingenios que, por circunstancias particulares, viven desconocidos, facilitándoles el modo de aparecer digna y ventajosamente; segundo, acostumbrar a nuestros literatos y artistas a que piensen y produzcan pequeñas obras de las que constituyen el verdadero carácter y ornamento de las publicaciones periódicas ilustradas.

No habiendo estado asegurada hasta hoy en nuestro país la existencia de revistas como la presente, ha sucedido, por lo común, que los trabajos, tanto de arte como de literatura, concebidos sin objeto premeditado, venían a las columnas de los periódicos como por casualidad, en vez de ser los periódicos quienes diesen la norma y pauta de su conveniencia a los ingenios productores. Tiempo es ahora de que varíen las circunstancias, haciéndose, no un periódico para el arte y la literatura, sino literatura y arte para un periódico. Tal es el intento de la Empresa de la *Ilustración Española*.

Conviene subrayar, no obstante, la naturaleza de las relaciones entre prensa, arte y literatura, su condición netamente capitalista y la sublimación en forma de mecenazgo de nuevo cuño. En este sentido se orientan la cuantía de los premios y el resto de las bases

que se explicitan; si el apunte de que las obras podrán ser reproducidas en el periódico, el importe de la dotación añade a todo ello un dato de interés, pues las «quinientas pesetas» de los dos primeros premios serán relevantes para nuestro propósito de valorar la convocatoria cervantina.

En los meses sucesivos se publica la composición del jurado (8 de marzo de 1874). Destaca en él, entre otros pintores y el director artístico del periódico, la presencia de Madrazo y el director de la Academia de Bellas Artes, Carlos Luis de Rivera, para la sección de artes plásticas; y para las letras, cuatro miembros de la RAE, además de reputados escritores y/o críticos: Mesonero Romanos, Manuel Cañete, Tamayo y Baus y José de Selgas. Junto al nivel de esta composición, lo revelador es la implicación con las instancias académicas, en una muestra más del entramado en que se situaba el periódico y en el que buscaba con esta iniciativa una posición de centralidad y de dinamización. El acta de la resolución (publicada el 8 de abril del mismo año) es parcial, porque «la abundancia de obras literarias, y la extensión de muchas de ellas, es causa de que en el día [...] no pueda aparecer el fallo de esta sección». De las 59 obras plásticas se exalta la calidad de diez de ellas, de las cuales surgen las premiadas, con justificaciones que aluden a los valores estéticos vigentes: «claridad en la expresión, espontaneidad en los agrupamientos y actitudes [...] verdad y gracia en el dibujo». Por los datos recogidos, se aprecia también la vigencia del costumbrismo y una cierta revalorización de lo rural, como en el primer premio («La ribera de Vigo») o un segundo, que se publica el 30 de enero de 1875 (figura 7), con un juicio reproducido en la sección «Nuestros grabados» de ese número:



Figura 7. «La madre catalana». 30 de enero de 1875

La sencilla escena familiar cuyo lema y asunto es *La madre catalana (La mare)* debe ser calificada como merecedora de un segundo premio al sentimiento genial que la inspira. Un niño está medio desnudo en su cuna, puesta de través en el umbral de una antigua casa, y su madre al lado, en pie, se recrea en él interrumpiendo la tarea de la rueca y teniendo suspendido el huso cerca de las manecitas del niño. Aunque el dibujo de esta obra, ejecutado en boj, deje algo que desear, su mancha es de efecto, y el pensamiento entra de lleno en el propósito con que fue abierto este certamen.

A pesar de que la imagen y su comentario se encuentran lejos de nuestro foco de interés, no dejan de ser significativos los motivos, el trazo y su concepción para el grabado, así como los valores que representan en la construcción de un imaginario ligado a lo popular, lo nacional y los ideales enarbolados por la burguesía. Si no el grado cero de la iniciativa, el resultado de este primer certamen se presenta como un horizonte de mínimos, un reflejo de la actitud general del periódico y una constante en el proyecto de la «Empresa», lo que nos permitirá perfilar mejor lo específico en las innovaciones.

La buena acogida de la iniciativa y lo satisfactorio de los resultados (para los intereses del periódico y los que defendía) movieron a repetir la experiencia dos años después. El 22 de febrero de 1876 se convoca un segundo certamen, en este caso con una temática más delimitada, pues su objetivo es «premiar la mejor alegoría que se le ofrezca sobre la paz, relativa al término de la actual guerra civil de España», esto es, la tercera guerra carlista. Se trata ya solo de obras plásticas y el premio se dobla hasta las 1.000 pesetas, además de los dos accésits. Una significativa aclaración le sigue el 8 de marzo:

Siendo la idea de *La Ilustración* obtener una alegoría de la Paz que consigne con arte y originalidad en sus columnas el término dichoso de la guerra civil que ha ensangrentado el suelo de la patria, no exige precisamente que al formularla haya de emplearse, con respecto al tamaño y extensión del contorno, la medida indicada como límite máximo en la convocatoria. Sea, pues, cualquiera la disposición y superficie lineal que se le dé al dibujo, siempre que corresponda al elevado pensamiento que se quiere solemnizar y a la índole del periódico a quien se destina, los autores pueden proceder libremente en el desarrollo de sus ideas para optar a los premios anunciados.

La respuesta fue más reducida, pues no se alcanza ni la mitad de obras respecto al certamen inaugural: solo 27, según el listado publicado el 8 de abril de 1876, tras hacerse público (8 de marzo) la composición de un jurado también bastante menos relevante. Junto al «listado numeral» se hace público el fallo del jurado, y la obra ganadora, «Paz y trabajo», se reproduce el 30 de mayo (figura 8):



Figura 8. «Paz y trabajo». 30 de mayo de 1876

El comentario en «Nuestros grabados» reproduce lo indicado en el acta del jurado, y la iconografía de la obra nos permite añadir a las observaciones lo ya apuntado en el caso anterior, junto a lo relativo a la circunstancia bélica. El mozo central, de vuelta al hogar, aún lo rústico y lo militar, como un héroe popular y nacional, con su uniforme de la milicia, rodeado de elementos bucólicos y georgicos, la afectuosa emoción de la familia y una imagen del progreso en segundo término con el tren que pasa, mientras en el cielo parece surgir una aurora y la promesa de una nueva vida. El trazado suma a los elementos de la composición los valores de un realismo con grandes dosis de costumbrismo. Los rasgos van componiendo el horizonte de ideología estética en que se desarrolla un año después el certamen que nos interesa, aunque antes de pasar a su consideración merece señalarse que el periódico sigue más de un año publicando reproducciones de obras presentadas al concurso, con premio o sin él, hasta un total de cuatro.⁸

Antes de acabar dicha serie se produce el evento que centra nuestro interés, pues el 22 de abril de 1877, en vísperas de la conmemoración cervantina, se convoca un concurso de ilustraciones «para premiar trabajos artísticos que contribuyan a enaltecer la gran historia» del *Quijote* y «solemnizar mejor el aniversario de Cervantes». Algunos términos de la convocatoria, firmada por el director-propietario de la cabecera, son explícitos en lo que tienen de declaración de intenciones. Sostiene que «con ser tan numerosas las ediciones de ese maravilloso libro y tan repetidas las veces que se ha intentado ilustrarlo dentro y fuera de España, aún subsisten inéditos en la imaginación de los lectores los principales personajes y las más vistosas escenas» de la obra, como los retratos reales de los personajes. El propósito ahora no es, como estaba ocurriendo con algunas ediciones del momento, ilustrar la obra, sino «contribuir en la parte que le corresponde, al anhelo común de que el *Quijote* obtenga entre los que se dedican a las artes igual predilección

8 Tras la ganadora, se publica el tercer premio (22 de julio), el segundo (15 de noviembre) y otra de las piezas presentadas a concurso (22 de junio, va en marcha el certamen cervantino).

que obtiene entre los que se dedican a las letras». Y por ello considera Abelardo de Carlos que es «obra patriótica» el presente certamen. «Se trata por el momento —continúa— de obtener la representación más característica de don Quijote y Sancho Panza, tales como los retrata su historia, tales como los ve el lector en el curso de toda ella; con sus rasgos de espiritualismo y materialismo a la vez, con su sello especial de aventureros, de españoles, de manchegos, de héroes». Siguen las bases.

Sobre lo ya señalado en relación a los anteriores certámenes, se aprecian ahora algunos de los elementos de la canonización de una obra (más que de un autor), resaltados por el intento de implicar en ello a toda una comunidad de lectura, de interpretación y de identidad nacional. Esta última se asoma al texto con las referencias valorativas al patriotismo, la alusión a las fronteras identitarias y la voluntad de expandir uno de los iconos nacionales, tan manchego como español. Por eso es una obra en la que han de confluír los lectores, los intérpretes de la obra (ya sean los académicos que imponen una lectura, como la de la conjunción de «materialismo y espiritualismo», ya sean los pintores que la plasman en imágenes) y el periódico como promotor de la actividad artística y cultural y de unos valores nacionales enarbolados desde su rótulo de cabecera. La insistencia en la historia y sus figuras, con un trasfondo que sigue jugando con la idea de verdad, refleja tanto la ideología positivista como la estética de la novela realista contemporánea, con sus vinculaciones al proyecto burgués que las enmarca, esbozando, antes de ser invocado, un principio de psicologismo ligado a la manifestación del carácter nacional. El planteamiento se nos manifiesta rotundo. La respuesta obtenida, sin embargo, muestra lo que puede tomarse como una falta de arraigo y extensión de estos ideales.

Ya el recordatorio de los plazos, junto a la composición del jurado, el 8 de agosto, denota que la acogida no ha sido tan amplia como se esperaba y deseaba. De hecho, cuando se hacen públicos los lemas de las obras presentadas, el 22 de septiembre, su número sólo llega a once. Parecía inevitable que, al reunirse el jurado y hacer público el fallo el 8 de octubre, en el mismo número en que inicia Luis Vidart inicia la serie de entregas del artículo «Cervantes, poeta épico», el premio se declarara desierto.⁹ Una semana después se imprime el acta completa (con la firma de nombres tan destacados en el campo pictórico como Madrazo y Federico Balart), y en ella figuran expresas y expresivas consideraciones, que comienzan con una queja, el señalamiento de uno de los motores de la iniciativa y su dimensión nacional: «las literaturas de otros países han encontrado certeros intérpretes para los personajes de sus obras maestras. ¿Hemos de ser más desgraciados que ellos?». Con este planteamiento se explican las carencias percibidas y notadas:

Lo primero que notó el Jurado al examinar las obras presentadas fue escasez de una profunda lectura en los concurrentes: se diría que la mayor parte de los artistas pusieron su atención antes en los tipos legendarios compuestos por el vulgo, que en los tipos matrices descritos por la segura mano del poeta. Don Quijote y Sancho Panza, espiritualista el uno hasta la exageración, realista el otro hasta el materialismo, no son, sin embargo, ni pueden ser jamás dos caricaturas. El público sensato no se ríe de ellos, se ríe con ellos; y al observar en ambos tan raras y preeminentes cualidades como las que ostentan, no permite que se les haga escarnio. Equivaldría esto a que la propia España se burlase de sí misma, pues que uno y otro personajes no son en realidad sino el anverso y el reverso de la medalla que representa el carác-

⁹ «Hecho minucioso estudio de ellas, bajo su doble aspecto artístico y literario, con la detención y copia de observaciones que la importancia del asunto requería, el Jurado, por unanimidad y sin que se suscitaran dudas ni controversias sobre el voto, decidió que ninguna de las obras admitidas se hallaba en condiciones de obtener el premio de dos mil y quinientas pesetas ofrecido por la Empresa de *La Ilustración Española y Americana*».

ter español. Todos somos aquí o Quijotes o Sanchos. Precisamente por ello saltó más a la vista del Jurado el corto empeño con que los autores de las figuras procuraron españolizar sus obras. Falta en casi todas ellas color nacional, y aun diríamos, si la frase nos fuera permitida, aire manchego. Recuérdase, contemplándolas, un cierto espíritu de imitación hacia personajes célebres de libros extranjeros, siendo así que con sólo atravesar la Mancha española, imbuidos en el pensamiento de Cervantes, se encuentran a cada paso caballeros que proceden de la alcuña de los Quijanos, y campesinos que parecen descender de la familia de los Panzas. Igual descuido se observa en los trajes y accesorios de los dibujos recibidos. Apenas si en algunos han consultado sus autores el carácter especial de vestimentas, armas y cabalgaduras.

Entre las líneas del redactado se atisban, corroborados por las afirmaciones directas, algunos prejuicios o, en términos más neutros, las premisas que se barajaban. Siguiendo el orden del texto, aparece la convicción de que el «vulgo» no alcanza a lo trazado «por la segura mano del poeta», con lo que el jurado y la publicación a la que sirve revela la persistencia de una mentalidad ilustrada y el papel de mediación que se autoconcede la prensa periódica. Por él, y en neta clave burguesa, insiste en la dualidad materialismo/espiritualismo, muy sintomática también por los términos rehuidos, un idealismo en retroceso y un realismo al que se le quiere dotar de positivas connotaciones estéticas, liberando de ambas connotaciones a lo que se quiere conceder un carácter icónico por encima de las diferencias históricas. No obstante, la ideología estética latente emerge en el exigido verismo en la representación, que incluye una indumentaria con elementos de costumbrismo, tal como se deja ver en la referencia a La Mancha de su cronología. Este arraigo regional (que ya hemos visto antes) alimenta la identificación con España que se pretende imponer sobre los personajes cervantinos, y para ellos se afirma la conveniencia de tener un emblema con la más alta dignidad, como la que se otorgaba a sí misma la burguesía dirigente: «Todos somos aquí Quijotes o Sanchos». La conclusión es nítida: se trata de «españolizar las obras».

El nivel de la exigencia y su despegue de lo que aún impera en un momento en que el *Quijote* no ha ocupado por completo las aulas se imponen, y se manifiestan en el escaso número de obras presentadas y en la decisión de dejar desierto el premio. No obstante, no se ceja, y el premio se reconvoca insistiendo en el atractivo de la dotación económica. No debió de funcionar muy bien, porque el 30 de diciembre se hace un recordatorio, con ampliación del plazo de recepción y la composición del jurado. Tampoco esto alcanza su objetivo, y el concurso ha de cerrarse, según se publica el 8 de enero de 1878, con solo trece obras presentadas, dos más que en la ocasión anterior. El resultado sí es el mismo, como se justifica en el acta del jurado (en el que cobran peso las figuras de Juan Valera y Manuel de la Revilla), publicada el 30 de enero:

Ninguno de los artistas que se han presentado al Certamen ha conseguido trazar una representación adecuada de los inmortales tipos que Cervantes concibiera. Casi todos han adivinado el aspecto cómico de don Quijote y Sancho Panza; pero, fijándose en él únicamente y dándole con frecuencia exageradas proporciones, antes parece que han reproducido las contrahechas figuras del falso Quijote de Avellaneda que las imaginadas por el Manco de Lepanto. Singularmente en la representación de Sancho Panza es de notar este equivocado concepto, que ha inducido a los artistas a representar al donoso y regocijado escudero como grosero y estúpido villano o bufón ridículo; lejos de ver en él un admirable conjunto de maliciosa socarronería, instintiva discreción y buen sentido, y sentimientos nobles en el

fondo, aunque un tanto extraviados por el interés personal y velados por la natural rusticidad del personaje. No han sido más felices tampoco en la representación de don Quijote. Aquella noble y conmovedora figura, precipitada en los abismos de lo ridículo por la exageración de un generoso intento, en hora intempestiva acometido; aquel simpático y caballeroso carácter, en quien se juntan un claro talento y una deplorable monomanía, una voluntad extraviada y un corazón puro y generoso; aquel loco sublime, que a la vez provoca a risa y arranca lágrimas, no ha logrado la fortuna de ser adecuada y dignamente representado por los artistas que concurrieron al Certamen. Figuras en exceso cómicas, o de todo punto insignificantes, en ninguna de las cuales se adivina el popular héroe manchego.

Sin tener que insistir en la persistencia de la ideología estética ya señalada, se percibe cómo en este espacio de intermediación (el periódico y su concurso) se explicita en términos comprensibles (y, al parecer, aún lejanos para los artistas como lectores no orientados de la obra) lo que para la valoración del *Quijote* está acuñando la crítica académica de la que proceden los dos nombres señeros mencionados.¹⁰

En el mismo acto y siguiendo las indicaciones de la «Empresa» se convoca el concurso por tercera vez, ahora con significativas modificaciones, pues se da cabida, sobre la original focalización en las figuras emblemáticas de caballero y escudero, a imágenes que «representaran cualquier episodio del *Quijote* o las *Novelas ejemplares* de Cervantes, o de alguna de las obras dramáticas y cómicas de Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca». El 8 de mayo se hace un recordatorio del concurso y de la ampliación de su objeto y del jurado que ha de intervenir. Al cerrarse el plazo y publicarse el listado de imágenes, el 30 de mayo, el incremento obtenido es pírrico y se hace en el terreno de las materias nuevas, esto es, las *Ejemplares* y las comedias. A modo de pacto de conveniencia con la realidad, el jurado llega a un fallo con algo de salomónico y muy indicativo, pues, según expresa el acta publicada el 22 de junio, se declara desierto el primer premio, «por ser necesario para conseguirlo [... el] acierto en la elección del asunto, a la poética y sentida expresión del pensamiento y [...] la armonía y feliz concierto de todas las partes de la composición», en lo que se entrevé, junto a las razones de técnica pictórica invocadas, la continuidad de una empresa compartida de dar materialidad a las imágenes literarias para convertirlas en imágenes de una comunidad, en una alianza intelectual de artistas, escritores, intelectuales y empresarios periodísticos igualmente significativa. En este contexto y para no asumir un fracaso completo, los frustrados miembros del jurado deciden conceder el segundo premio y dos accésits, ninguno a imágenes quijotescas, pues los elegidos respectivamente son ilustraciones de *El alcalde de Zalamea*, de *La fuerza de la sangre* y de *El médico de su honra*.

Siguiendo el uso de los concursos precedentes y para cumplir el propósito manifiesto en la primera convocatoria (alimentar las páginas del periódico), *La Ilustración* publica como grabados algunas de las obras presentadas al concurso, comenzando por la reproducción del segundo premio el 8 de diciembre de 1878, seis meses después del fallo del jurado (figura 9):

¹⁰ Es de notar en este punto el efecto de lo que Close (2005) calificó como «concepción romántica del *Quijote*».



Figura 9. *El alcalde de Zalamea*. 8 de diciembre de 1878

Sigue el 30 de enero de 1879 otra reproducción de una pieza a concurso, también de materia calderoniana (figura 10):¹¹

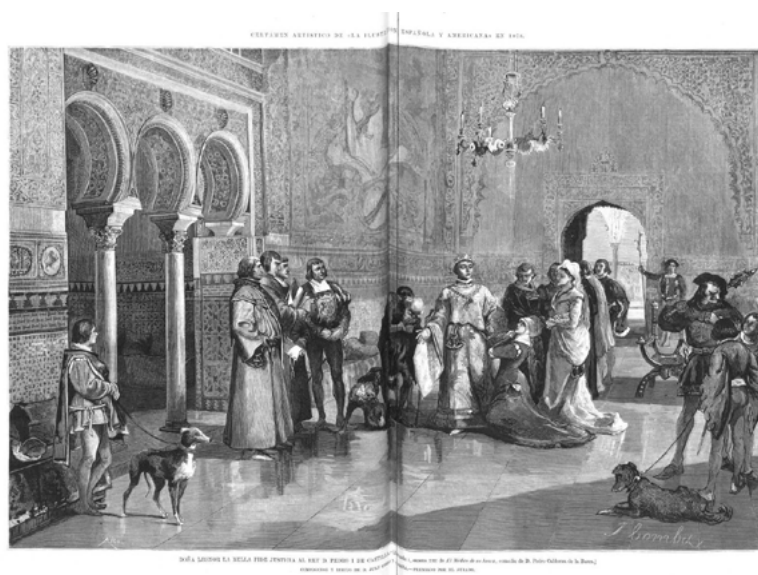


Figura 10. *El médico de su honra*. 30 de enero de 1879

¹¹ Cabe enmarcar este hecho en el panorama recompuesto por Pérez Magallón (2010) en su mirada sobre la revalorización conservadora de Calderón como icono nacional.

De nuevo jugando con el aniversario cervantino, sale a luz la ilustración de la aventura de los yangüeses, de la misma procedencia, el 22 de abril de 1879 (figura 11):

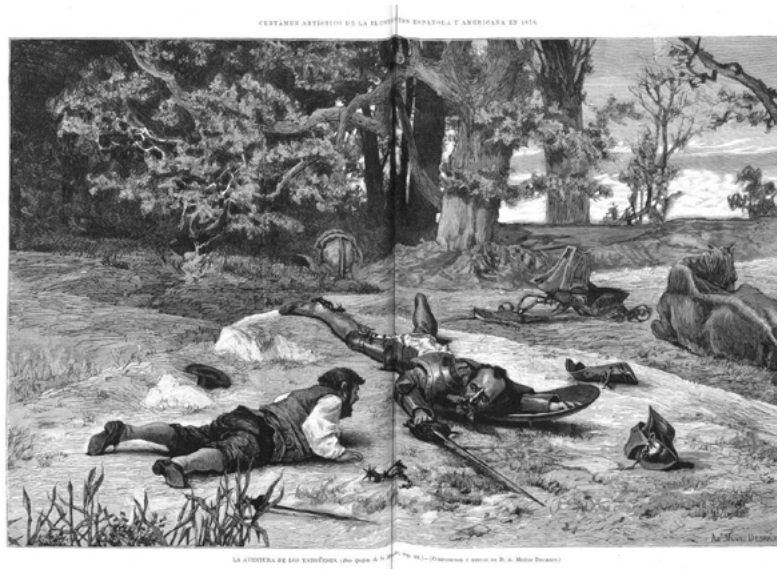


Figura 11. La aventura de los yangüeses. 22 de abril de 1879

Les siguen la correspondiente al accésit inspirado en *La fuerza de la sangre*, el 30 de junio, y la denominada «hazaña del estudiante español don Juan de Gamboa en Bolonia», tomada de un episodio de *La señora Cornelia*, también en concurso, el 15 de septiembre de 1879.

Sin espacio para un análisis más detenido, sí parece conveniente reparar en algunas marcas, que tienen que ver con la teatralidad y los valores estéticos e ideológicos activos en estas imágenes. En la de *El alcalde de Zalamea* apreciamos la trasposición del escenario de un teatro realista, incluidas la disposición de entradas y salidas, con su telón de fondo, la indumentaria y actitudes de los actores y la expresión dramática entre el pueblo y el antagonista. En la imaginativa composición a partir de *El médico de su honra* se reaviva el gusto romántico por las ambientaciones exóticas, resuelto también en este caso a la manera de una composición escénica de decorados pintados y efectista distribución de los actores y figurantes, incluyendo la gesticulación melodramática. Finalmente, en la escena quijotesca se aprecia la elección del momento estático de su cierre, el tratamiento de los personajes (delante de lo que parece otro telón pintado) entre lo cómico y lo patético, en línea con los géneros triunfantes en la escena del momento, pero muy alejado de la voluntad de componer un auténtico icono nacional. En esta línea, la competencia con las figuras de la comedia, en particular la calderoniana, se inclina decididamente del lado de esta.

Posiblemente la constatación más apreciable de la escasa repercusión de la iniciativa personalizada por Abelardo de Carlos, al tiempo que de su insistencia, es el aprovechamiento de otra efemérides cervantina (ahora de segundo grado) para ofrecer algo parecido a la imagen que buscaban, aunque en este caso solicitada, sin duda, de encargo a un pintor acreditado por su dominio, entre otras, de la materia histórica. La composición y el tratamiento de las figuras se corresponden con las pretensiones manifestadas en las bases del primer intento de certamen cervantino, y su comentario en la sección de

«Nuestros grabados» así lo explicita, dando cuenta también de la circunstancia en la que se apoya el semanario para ofrecer esta imagen a sus lectores el 30 de septiembre de 1879 (figura 12):

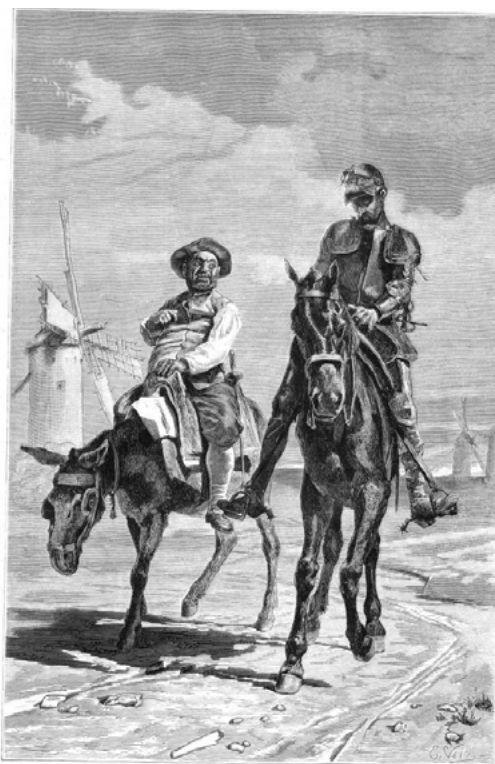


Figura 12. Coloquio entre don Quijote y Sancho.
30 de septiembre de 1879

«Coloquio entre don Quijote y Sancho, después de la aventura de los molinos» es el título de la composición, dándose a continuación noticia de la motivación, la autoría, la cita del pasaje correspondiente en la novela y, lo que más nos interesa, un rotundo y programático epifonema, en el que se encierra un programa interpretativo del *Quijote*:

Con motivo de conmemorarse el 29 del actual por las Sociedades Cervantistas de España y de la antigua América española el aniversario del natalicio de Cervantes, damos en la página 192 un dibujo, en el cual el señor Muñoz Degrain nos representa al famosísimo hidalgo y su escudero Sancho cuando, después de la graciosa aventura de los molinos de viento, señor y escudero iban entretenidos en el coloquio que de esta manera relata Cervantes en el capítulo viii de su obra inmortal: (...) El idealismo al lado del realismo.

En resumen, el tercer certamen de *La Ilustración* se muestra como un tablado en que se entrecruzan la línea genérica de interesado impulso a la convivencia de letras y artes plásticas, en sintonía con su naturaleza de revista ilustrada, y el eje específico de impulso al proceso en marcha para la heroización de don Quijote hasta otorgarle un valor emblemático para la nación. El desarrollo de la iniciativa lo convierte en un esce-

nario en que vemos dramatizada la pugna entre un programa director y unas inercias, ambas dentro de los límites de una burguesía que en la Restauración busca la convivencia pacífica y pactada de sus alas conservadora y liberal.

5. EL QUIJOTE DE UNA PRENSA: HACIA UNAS CONCLUSIONES

La de la *Ilustración Española y Americana* en la década de los 70 es una concreta aportación en la tarea emprendida por la prensa periódica para contribuir a la conformación de un canon nacional con valor identitario. En este acercamiento a dos de sus líneas de actuación en torno a Cervantes y en su condición específica de revista ilustrada encontramos la complementariedad de la extendida técnica de uso del retrato (presunto) del autor para familiarizar a los lectores con su imagen literaria y, al lado, la singular iniciativa del concurso para implicar a los lectores en la fijación de un imaginario a partir de un personaje icónico. Intentamos, a continuación, extraer algunas observaciones que quizá puedan tener un alcance más general a la hora de fijar el funcionamiento de los mecanismos de la prensa periódica en este terreno.¹²

En la trayectoria del concurso en sus tres convocatorias (genérica, sobre el armisticio en la última guerra carlista y sobre don Quijote y Sancho, con la concesión final) puede verse sintetizada una deriva desde el plano estético de presunta pureza (por la falta de delimitación expresa) a una apuesta ideológica (sea sobre la paz y el triunfo del liberalismo, sea sobre la lectura nacional de un personaje). Como no se trata del abandono de una posición para pasar a la siguiente, al modo de una evolución darwiniana (el modelo científico emergente y activo en estos años), cabría decir con más precisión que en el discurso compuesto por las tres ediciones del concurso se plasma en toda su organicidad (y organicismo)¹³ uno de los núcleos de la ideología estética burguesa, en su desplazamiento entre el romanticismo y el positivismo realista.

En línea con esto, es apreciable el sentido de utilidad nacional que, desde «la empresa» periodística y sus colaboradores necesarios, los intelectuales y artistas involucrados en el juicio de los materiales a concurso, se otorgaba a la implicación de los creadores plásticos y a la fijación de un imaginario emblemático con valor identitario, tanto individual (la ética del caballero) como colectivo (su encarnación de un presunto ser nacional). También cabe apreciar cómo el papel de complementariedad, pero también de subordinación, encomendado al rústico escudero sostiene una doble lectura: de un lado, la del peso indudable de la materialidad en un mundo visto desde el cientifismo, pero siempre sublimada por la compañía de un ideal con distintas versiones de un espiritualismo también en auge; del otro, la persistencia, bajo una apariencia de compañerismo,¹⁴ de una polaridad esencial para mantener las relaciones de dominación a partir de una jerarquía más o menos amable e idealizada que pasa de un feudalismo aún latente en el mundo agrario a un capitalismo creciente en el ámbito urbano. En ese horizonte, perfectamente definido en el proyecto cervantino de *La Ilustración*, puede valorarse el lugar otorgado a don Quijote en la plasmación de los valores liberales burgueses.

¹² No se pretende un valor completamente generalizador, pues se trata de un panorama de enorme complejidad, por localización, tipología de las cabeceras, ideología de los promotores, cronología... Valgan, pues, esencialmente para las publicaciones ilustradas y las funcionales en los años setenta del siglo.

¹³ Aplico el concepto en el sentido en que lo formula Rodríguez (2017).

¹⁴ Se está gestando, en tibia respuesta al capitalismo, pero también a las crecientes versiones del socialismo y el movimiento obrero, lo que se denominará «doctrina social de la iglesia» a partir de la encíclica *Rerum novarum* (1891) de León XIII. En ella se sublimaba el ideal de una coexistencia armónica de las clases, superadora de los conflictos en clave cristiana.

En paralelo a lo señalado por Pérez Magallón (2015, 2024) en sus estudios sobre la canonización cervantina, se apunta en el desarrollo del concurso y las sucesivas convocatorias de su tercera edición, el pulso entre el autor, su obra y el personaje. Adelantando la paradójica y provocadora sentencia de Unamuno a raíz de la crisis del 98, ya en la insistencia en las bases del concurso y las declaraciones del jurado se percibe el camino que llevará a que don Quijote se imponga sobre el *Quijote*, esto es, el personaje y sus desarrollos imaginarios sobre la obra en su dimensión estrictamente textual, y, de rebote, la reubicación del autor, pues en el programa puesto en marcha son tan necesarios los modelos literarios como los iconos resultantes de su actividad.

Pese a las dificultades para obtener una respuesta satisfactoria para sus pretensiones, el diseño del concurso cervantino y los presupuestos y objetivos con los que parte son una muestra evidente de cómo lo que Close (2005) ha denominado «la concepción romántica del *Quijote*» avanza y se modula al compás de lo que va haciendo la burguesía en la segunda mitad del siglo XIX, en una pugna para intentar acabar con las resistencias que la lectura más popularizada sigue haciendo de la novela como una obra cómica y de sus personajes como unas máscaras burlescas, todo lo contrario de los procesos de heroicización de que son objeto tanto personajes como escritores.

Los resultados de los concursos ratifican la percepción de la distancia que aún mediaba no solo entre los rectores del grupo de los literatos y los artistas plásticos, sino, en un sentido más general, entre lo que pudiera considerarse una aristocracia intelectual (la clase dirigente orteguiana) y la mayoría de una «clase media», incluidos los aspirantes a artistas consagrados, que empezaba a operar como «masa» (por seguir con el dualismo de Ortega y Gasset).

En la presunta asepsia de un plano estético en sentido estricto también el concurso pone de manifiesto un interesante escenario, de validez para una apreciación exacta de la iniciativa del periódico, pero también para hacer algunas matizaciones a la historiografía literaria simplificadora. En el diálogo entre propuestas, resultados y valoraciones se aprecia la pervivencia de la estética romántica o, más bien, su deriva hacia un espacio donde se encuentra y en muchos casos se funde con un realismo en fase de asentamiento y que tiene en el auge del costumbrismo (no solo como género literario estrechamente ligado al periodismo) una de sus manifestaciones más evidentes.

En gran parte la resolución de la tercera convocatoria del certamen inicialmente cervantino puede tomarse como sintomática de lo que hasta esos años estaba ocurriendo en la galería que de forma sutilmente jerarquizada componía el parnaso canónico. En notable medida por el sostenimiento del impulso otorgado por los románticos alemanes, la comedia de raíz lopesca, ahora encabezada por Calderón (Pérez Magallón, 2010) y Tirso (abordado por García Aguilar, 2025), sigue manteniendo un lugar de primacía, el que la constituye en «género nacional» y «clásico español», ante una figura cervantina aún difuminada, en correspondencia con el retraso de su extensión a las aulas de enseñanza media antes de 1880 (Núñez Ruiz y Campos Fernández-Figueres, 2005: 54 y 75-82).

Finalmente, y en atención a lo apuntado, cabría interpretar la insistencia del periódico en el concurso como un descabellado empeñamiento de su propietario por enfrentarse a la corriente dominante. Sin embargo, y no solo atendiendo a lo sucedido en el siglo y medio transcurrido desde entonces, puede plantearse una lectura de alcance más general y en estrecha relación con la naturaleza y el papel de la prensa ilustrada, en cuanto se trata de la fijación de un imaginario. Pese a la popularización creciente de la novela (sobre todo a través del cauce del folletín periódico), el teatro seguía siendo un medio «literario» más accesible a un público más amplio y variado, que no necesitaba de la alfabetización, puesto que en la escena palabra e imagen son inseparables. De ahí que, como cabe observar en las

escenas plasmadas en las obras a concurso, se mantenga una teatralización de la mirada: una composición con un dinamismo latente, una escenografía ordenadora de un espacio «domesticado» y un sentido dramático-narrativo. Todo ello se había aliado, en un marco conceptual muy connotado por la concepción hegeliana, en el interés por encontrar un género que pudiera ser sublimado como nacional, fuese el romancero o la comedia del corral, en los que la dimensión colectiva (desde el anonimato a la proliferación de ingenios dramáticos) casaba muy bien con las marcas del proyecto de nación, tanto para las posiciones conservadoras representadas por Böhl de Faber como para un liberalismo más progresista. La línea ofrece puntos de fractura cuando el germen romántico es explotado por los intereses de un capitalismo en fase avanzada de su desarrollo y la individualidad (máscara del individualismo) se impone como una vertiente ideológica apoyada en una revisión estética. La nueva versión del genio, a la que la manipulación cervantina se presta de maravilla, como se evidencia en su retrato y en su tratamiento periodístico, trae como correlato una revalorización de alguno de sus personajes como figura emblemática. Así, don Quijote comienza a percibirse como una imagen más productiva de ideología estética que la figura difusa del galán de la comedia, amenazado, además, como muestran las elecciones de las obras premiadas, por el personaje colectivo del pueblo de Zalamea o una dimensión trágica y amenazante para la ideología familiar como la que mueve el sacrificio del cónyuge en las aras del honor. En el empeño de fijación de una imagen menos propicia a la teatralidad vigente y accesible a un público más amplio aún que el de las tablas escénicas la prensa ilustrada era el instrumento más idóneo, y así lo demostró al establecer un imaginario. En el caso de nuestro certamen, tan significativa como la insistencia de la cabecera fue su resolución de fijar por encargo la imagen que buscaba y que tendrá tan largo recorrido en los posteriores acercamientos a un personaje que, sobrepasando a la obra de que forma parte, se impone en la faceta de serenidad, amigable diálogo con su criado y libre discurrir por un armónico paisaje rural (lejos de las tensiones de las fábricas) donde el molino de viento concilia naturaleza y discreto y productivo artificio. Podría haberse perdido una escaramuza táctica, pero en la guerra establecida la estrategia de la que formaban parte las actuaciones estudiadas acabará imponiéndose durante mucho tiempo.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ÁLVAREZ JUNCO, José (2001), *Mater dolorosa: la idea de España en el siglo XIX*, Madrid, Taurus.
- ANDREU-MIRALLES, Xavier (2016), *El descubrimiento de España. Mito romántico e identidad nacional*, Barcelona, Taurus.
- CÁRDENAS LUNA, Rocío (2019a), *Representación plástica del escritor (1648-1778)*, tesis doctoral, Córdoba, Universidades de Córdoba y Bordeaux Montaigne, disponible en <https://helvia.uco.es/xmlui/handle/10396/19332>.
- CÁRDENAS LUNA, Rocío (2019b), «Retrato y estatus. Una aproximación a la imagen de autor», *Theory Now. Journal of Literature, Critique, and Thought*, 2,1, pp. 135-158.
- CLOSE, Anthony J. (2005), *La concepción romántica del «Quijote»*, Barcelona, Crítica.
- DOVIC, Marijan y Jón Karl HEGALSON, *National Poets, Cultural Saints. Canonization and Commemorative Cults of Writers in Europe*, Leiden, Brill.
- GARCÍA AGUILAR, Ignacio (2025), «Tradición áurea e ideología liberal en los anuncios del *Eco del Comercio* (1834-1849)», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, nº 31, pp. 253-285.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique (1948), *La novela ejemplar de los retratos de Cervantes*, Madrid, Dossat.

- MAINER, José Carlos (1981), «De historiografía literaria española: el fundamento liberal», en Santiago Castillo (coord.), *Estudios de Historia de España: homenaje a Manuel Tuñón de Lara*, Madrid, UIMP, vol. II, 439-472.
- MAINER, José Carlos (2004), «Pensar en coyunturas (con algunos ejemplos)», *Bulletin Hispanique*, 106,1, pp. 401-414.
- MORO ABADÍA, Óscar (2006), «“Presentismo”: historia de un concepto», *Cronos. Cuadernos valencianos de historia de la medicina y de la ciencia*, 9,1, pp. 149-174.
- NÚÑEZ RUIZ, Gabriel y Mar CAMPOS FERNÁNDEZ-FIGUERES (2005), *Cómo nos enseñaron a leer. Manuales de literatura en España 1850-1960*, Madrid, Akal.
- OTEIZA, Tereza (2010), *En (re)construcción: discurso, identidad y nación en los manuales escolares de historia y ciencias sociales*, Madrid, Cátedra.
- PÉREZ MAGALLÓN, Jesús (201), *Calderón. Icono cultural e identitario del conservadurismo político*, Madrid, Cátedra.
- PÉREZ MAGALLÓN, Jesús (2015), *Cervantes, monumento de la nación: problemas de identidad y cultura*, Madrid, Cátedra.
- PÉREZ MAGALLÓN, Jesús (2024), «La muerte de don Quijote». *Nacionalismos periféricos, Cervantes y el «Quijote»*, Madrid, CSIC.
- REYES, Fermín de los (2010), *Las historias literarias españolas. Repertorio bibliográfico (1754-1936)*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- RINA SIMÓN, César (2020), *Imaginar Iberia. Tiempo, espacio y nación en el siglo XIX en España y Portugal*, Granada, Comares.
- ROCA VERNET, Jordi (2023), «Los liberales. Del funeral cívico al republicano durante la revolución», en Pierre Géral y Pedro Rújula (coords.), *Los funerales políticos en la España contemporánea. Cultura del duelo y usos públicos de la muerte*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, pp. 117-152.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (2005), «Lectura y educación literaria», en Núñez Ruiz y Campos Fernández-Figueres, *Cómo nos enseñaron a leer*, ed. cit., pp. 5-50.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (2017), *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas*, Madrid, Akal (1ª ed. 1974).
- RUIZ PÉREZ, Pedro (2019), «Biografías ilustradas y construcción del canon autorial (entre España y Europa): de Pacheco a Sedano», *Esferas literarias*, 2, pp. 1-27.
- RUIZ PÉREZ, PEDRO (2021), «Las biografías del Parnaso español: López de Sedano y el canon», en Esther Martínez Luna (ed.), *Estudios culturales y literarios del mundo hispánico en honor a José Checa Beltrán*, Madrid, CSIC, pp. 413-428.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (en prensa), «Presencia icónica de Cervantes en *El Artista*. Sobre prensa periódica y construcción del canon»
- VAILLANT, Alain (2021), *Hacia una poética histórica de la comunicación literaria*, ed. Juan Zapata, Universidad de Antioquia.

ANEXO DE DIGITALIZACIONES

La Ilustración Española y Americana bit.ly/42L6IRs

Calendario de la revista bit.ly/41748TF

- | | |
|-----------------------|---|
| 15 de enero de 1871 | «Traducción del castellano puro a la jerga de moda» bit.ly/3WMxWDz |
| 24 de abril de 1872 | Retrato de Cervantes bit.ly/4gBRlyg |
| 24 de febrero de 1873 | «Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda» bit.ly/4133oRY |
| 1 de agosto de 1873 | Busto de Cervantes bit.ly/3EtG6uo |
| 30 de enero de 1874 | Convocatoria del primer certamen bit.ly/3Q2QtYB |
| 8 de marzo de 1874 | Composición del jurado del primer certamen bit.ly/4oMTmBD |

8 de abril de 1874	Acta del jurado con el fallo del certamen bit.ly/42Ieo8w
30 de enero de 1875	Reproducción del segundo premio del primer certamen bit.ly/3Q5IzxC
30 de abril de 1875	Poema «¡Cervantes!» bit.ly/3WKfPy7
30 de agosto de 1875	«Adiciones a las notas a <i>El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha</i> » bit.ly/3CBkXxG
22 de febrero de 1876	Convocatoria del segundo certamen bit.ly/3Q47ph4
8 de marzo de 1876	Composición del jurado del segundo certamen bit.ly/4aKeY6l
8 de abril de 1876	Relación de obras presentadas al segundo certamen bit.ly/42IuptR
15 de abril de 1876	Incidencia en el segundo certamen bit.ly/4p2LmrA
22 de abril de 1876	«Una quijotada de Cervantes y la inspiración del <i>Quijote</i> » bit.ly/4gm8kWR
30 de abril de 1876	«Homenaje a Cervantes» bit.ly/3I2neof
30 de mayo de 1876	Reproducción del primer premio del segundo certamen bit.ly/4I2RJ2X
22 de julio de 1876	Reproducción del tercer premio del segundo certamen bit.ly/45H9atp
15 de sept. de 1876	Noticia de la ruina de la prisión de Cervantes en Argamasilla bit.ly/4poGTFR
30 de octubre de 1876	«Nota inédita a la edición foto-litográfica del <i>Quijote</i> » bit.ly/42RKWfi
15 de nov. de 1876	Reproducción el segundo premio del segundo certamen tinyurl.com/zne5c3tb
22 de abril de 1877	«Adición o apéndice a la nota al <i>Quijote</i> » tinyurl.com/ynysv6v3
22 de junio de 1877	Convocatoria del concurso de tema quijotesco tinyurl.com/536hyks2
	Reproducción de otra obra a concurso, con el certamen cervantino en curso tinyurl.com/43x5dybz
8 de agosto de 1877	Recordatorio de plazo y composición del jurado bit.ly/3CEiqmg
22 de sept. de 1877	Relación de obras presentadas bit.ly/4aJIVU1
8 de octubre de 1877	Fallo del jurado, declarando desierto el premio bit.ly/3Csuffv
	«Cervantes, poeta épico» bit.ly/4hN9voD
15 de octubre de 1877	Acta del jurado y nueva convocatoria bit.ly/4gsOPKC
	«Cervantes, poeta épico» bit.ly/42RL91N
30 de dic. de 1877	Recordatorio de plazo ampliado y composición del jurado bit.ly/3COHQOg
8 de enero de 1878	Relación de obras recibidas bit.ly/4gHXBek
30 de enero de 1878	Acta del jurado, declarando desierto el premio y volviendo a convocarlo, con temática ampliada bit.ly/4hCM7U6
22 de abril de 1878	«Más quijotadas» https://bit.ly/3QlkVNE
22 de abril	
y 15 de mayo de 1878	«Algunas ideas de Cervantes sobre la literatura preceptiva» bit.ly/4hCrAix
8 de mayo de 1878	Composición del jurado bit.ly/42YaCXk
30 de mayo de 1878	Listado de obras presentadas bit.ly/3QgZugP
22 de junio de 1878	Acta del jurado bit.ly/3CG278L
8 de dic. de 1878	Reproducción del segundo premio del concurso bit.ly/42Xk9On
8 de enero de 1879	«Monumento a Cervantes en Nueva York» bit.ly/3X6rvjt
30 de enero de 1879	Reproducción del accésit calderoniano bit.ly/3Qm96GS
30 de marzo de 1879	«Bartolomé Esteban Murillo» bit.ly/4hRideI
22 de abril de 1879	Reproducción de la aventura de los yangüeses, del certamen bit.ly/4hCOjuF
15 de mayo de 1879	«La verdad sobre el <i>Quijote</i> » bit.ly/4brjayK (tres entregas más)

30 de junio de 1879	Reproducción del accésit cervantino bit.ly/3ECYbWF
15 de sept. de 1879	Reproducción de otra imagen cervantina del concurso bit.ly/4b4HKOZ
30 de sept. de 1879	«Coloquio de don Quijote y Sancho» bit.ly/4hUaCMR
	«En la casa de Cervantes» bit.ly/4hFjKo7
15 de octubre de 1879	«Monumento a Cervantes» bit.ly/3CQBVsz

